This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

837

838
T56
1848

Kritiſche Schriften.

Zum erſten Male geſammelt und mit einer Vorrede herausgegeben

von

Ludwig Tieck.

Vierter Band.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1852.

Dramaturgiſche Blätter.

Zum erſten Male vollſtändig geſammelt

von

Ludwig Tieck.

Zweiter Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1852.

Kritiſche Schriften.

Zum erſten Male geſammelt und mit einer Vorrede herausgegeben

von

Johann Ludwig Tieck.

Vierter Band.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1852.

838
T56
1848

English
Lorentz
5-22-30
21735

Inhalt des vierten Bandes.

Seite

Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das deutsche Theater. 1825.

Prag. Der Gasthof zur goldenen Sonne, von Clauren 3
Costüm 4
Wien. Burgtheater. Der Wunderschrank, von Holbein . . 22
Jupiter in Wien. Leopoldstädter Theater 24
Flatterſinn und Liebe, von Curländer 25
Die Schroffensteiner, von H. v. Kleist 26
Emilie Galotti, von Lessing 29
Die Reise nach der Stadt, von Iffland 32
König Lear, von Shakspeare 33
Ueber das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll 37
München. Die beiden Grenadiere 51
Don Juan 53
Dienstpflicht, von Iffland. Moses in Aegypten 54
Tanz. Ballet 55

Seite

Stuttgart. Der Freischütz. Schröder, über zu leichtes Spiel 60
Strasburg. Mlle. George 62
Die Makkabäer 63
Macbeth 64
In Horace: Mlle. Duchesnois 68
Dekorationen 72
Karlsruhe. Die Entführung von Jünger 74
L. Robert. Staberl in höheren Sphären 75
Mannheim. Othello, von Rossini 78
Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? soll er kalt bleiben? 79
Darmstadt. Das Kamäleon 82
Bühneneinrichtung 85
Frankfurt a. M. Belmonte und Constanze. Uebertreibung . . 86
Darmstadt. Iphigenia in Tauris, von Gluck 89
Oper. Operette 91
Wiesbaden. Der Brief von Cadix, von Kotzebue 95
Neue und vornehme Redensarten 96
Braunschweig. Das war ich. Sieben Mädchen in Uniform . . 97
Alexander und Darius, von Uechteritz 98
Das dresdener Hoftheater im Januar 1827 109
Ueber die neueren französischen Stücke auf dem deutschen Theater 132
Das deutsche Drama 142
Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der dresdener Hofbühne.
Flatterſinn und Liebe 217
Der Unschuldige muß viel leiden. Die Malteser v. Ed. Gehe 219

Seite

Kabale und Liebe, von Schiller 220
Julius Cäsar, von Shakspeare 222
Othello, von Shakspeare 223
Die unglückliche Ehe durch Delikateſſe, von Schröder . . . 226
Der Taubſtumme oder der Abbé de l'Epée, v. Kotzebue nach dem Franzöſiſchen 230
Die Stimme der Natur, von Schröder 237
Flitterwochen nach dem Franzöſiſchen 243
Die Benefiz-Vorſtellung nach dem Franzöſiſchen 244
Das Räuſchchen, von Bretzner 248
Torquato Taſſo, von Goethe 251
Gaſtſpiel der Mad. Mebius 259
Der Löwe von Curdiſtan von Auffenberg 261
Wilhelm Tell, von Schiller 267
Correggio, von Oehlenſchläger 270

Anhang. Ueber das engliſche Theater. Zum Theil aus Briefen vom Jahre 1817.

Cymbeline in Coventgarden. John Kemble 317
Julius Cäſar. J. Kemble: Brutus 324
Heinrich IV. Erſter Theil. J. Kemble: Hotſpur 326
Heinrich VIII. J. Kemble: Cardinal Wolſey 330
Hamlet. J. Kemble: Hamlet 335
Coriolan. J. Kemble's Abſchied 337
Othello 344
Der Apoſtat. Miß O'Neal — Macready 346
Richard III. 347
Kean als Hamlet 349
Macbeth in Drurylane. Kean: Macbeth 353
Kean als Richard III. 358

Seite

Vergleichung der Darstellungsweise in England — Frankreich — Deutschland 359

Das englische Lustspiel 363

Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der berliner Hofbühne.

Antigone, von Sophokles 371

Medea, von Euripides 373

Der Sommernachtstraum, von Shakspeare 375

Der gestiefelte Kater, von L. Tieck 377

Oedipus in Colonos, von Sophokles 379

Der Blaubart, von L. Tieck 379

Columbus, von Werder 381

Hippolytus, von Euripides 382

Bemerkungen, Einfälle und Grillen

über

das Deutsche Theater,

auf einer Reise

in den

Monaten Mai und Juni des Jahres 1825.

„Der Gasthof zur goldenen Sonne", von Clauren.

Prag, den 9. Mai.

Eine üble Vorbedeutung. Warum gibt man dies Stück, da es nicht einmal den geringen Reiz der übrigen Arbeiten des Verfassers hat? Mademoiselle Pistor war recht anmuthig; sie kann trefflich werden, wenn sie sich auf die rechte Art bildet. — Das kleine Lustspiel: „Nein!" wurde als Zugabe aufgeführt. Ich kann dieser Kleinigkeit keinen Geschmack abgewinnen.

Wie anders erschien mir im Jahr 1813 das hiesige Theater, als der treffliche Liebich es dirigirte, der ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Schauspielern gehörte, die nur die deutsche Bühne je betreten haben. Im Lustspiel, im Drama, in unserm deutschen Familiengemälde war er unvergleichlich. Zum Trauerspiel konnte er sich nicht erheben. In Flugblättern und Zeitungen ist nur wenig von ihm die Rede gewesen. — In jenem Jahre, als ich mich den ganzen Sommer hindurch in Prag aufhielt und das Theater fleißig besuchte, war die hiesige Bühne vielleicht die vorzüglichste in Deutschland.

Costüm.

Dies Wort hört man jetzt von den Theaterfreunden, Kritikern, Direktionen und Schauspielern unaufhörlich, man lobt damit, man tadelt, man vergleicht daran die Vorzüge der verschiedenen Theater, und so oft ich mich auch bemüht habe, habe ich mir niemals deutlich machen können, was man denn eigentlich erstrebt, ob man das vorgesetzte Ziel erreichen könne, oder ob man beim Gelingen denn wirklich viel, oder nur irgend etwas gewonnen habe.

Daß man in der Tracht Lustspiel und Trauerspiel, alte und neue Zeit, Soldaten- und bürgerliche Bekleidung unterscheidet, den Römer nicht wie den Osmanen auftreten läßt, ist ganz natürlich, und man fing schon früh an, wenn es nur irgend das Vermögen des Theaters erlaubte, auf diese Unterscheidungen Rücksicht zu nehmen. Armuth der Direktionen auf der einen Seite, angewöhntes Vorurtheil auf der andern, und endlich auch Unwissenheit hinderten es, daß die Bekleidung selten oder fast niemals einem gelehrten Auge genügen konnte. Selbst als man sich zum Geschmack erhoben hatte, und Bauermädchen und niedere Figuren oft reicher kleidete, als es die Wahrheit erfordert hätte, unterschied man in Ritterstücken die Jahrhunderte nicht genau, nahm Helm und Harnisch, Mantel und Schärpe mehr so, wie diese Dinge den theatralischen Bedürfnissen angemessen waren, als daß man Rüstkammern, Kupferstiche, oder gar Leichensteine studirt hätte, um nicht etwa das Costüm des Jahres 1109 zu verletzen, wenn eine Kleidung vorräthig war, die man vielleicht ungefähr so im Jahre 1500 getragen hatte. Dies war namentlich der unkritische Zustand des berliner Theaters, als Engel die Direktion führte. Es sah in Hamburg unter Schröder nicht besser, vielleicht gar noch

ſchlimmer aus; in Wien war man auf demſelben irrigen Wege, und hat ſelbſt jetzt noch keine bedeutenden Fortſchritte gemacht; wie wenig in London geſchieht, iſt oben ſchon angedeutet, und die Pariſer bemühen ſich etwa nur mit der römiſchen Tracht und laſſen übrigens auch fünfe gerade ſein. Nur wir gründlichen Deutſchen haben in den neueſten Zeiten bei einigen unſerer Bühnen auch die Kleidergelehrſamkeit ausgebildet, und wiſſen uns natürlich viel damit.

Als die wahre Bühne in Europa um Shakſpeare's Zeit (denn früher, wenn wir ſtrenge ſein wollen, können wir kein ächtes Theater annehmen) und zwar auch nur in England anfing, war die Tracht noch maleriſch, jede Nation hatte minder und mehr ihre Nationalkleidung, und da das reiche London als Seeſtadt Menſchen aus allen Staaten bei ſich ſah, ſo iſt es begreiflich, daß die engliſchen Schauſpieler Venetianer, Franzoſen, Dänen und Ruſſen auf ihren Bühnen unterſchieden. Mit dem Alterthum nahm man es gewiß nicht ſo genau, die Gegenwart ſpielte beſtimmt ſehr merklich in dieſes hinüber, und wie weit der gelehrte und etwas pedantiſche Ben-Jonſon die Tracht in ſeinem „Sejan" oder „Catilina" damals genau hat ausführen können, iſt jetzt nicht zu entſcheiden. Bei den Masken am Hofe, wo man oft gelehrt genug verfuhr, ſah man doch weit mehr auf Pracht und Glanz, und befriedigte mehr den Geſchmack der Zeit, als daß man jene Allegorien, Götterfiguren und Helden ganz in dem Sinne ausgeführt hätte, wie das Alterthum ſie ſich dachte, weshalb ſie auch ſo große Summen koſteten. Nach der Rebellion ſpielte man alte und neue Geſchichte in den Kleidern der Mode, mit einigen wenigen willkürlichen Abzeichen. So geſchah es auch in Frankreich, und wie arm die Garderobe der früheren deutſchen Theater war, braucht nicht erinnert zu werden.

Seite

Stuttgart. Der Freischütz. Schröder, über zu leichtes Spiel 60
Strasburg. Mlle. George 62
Die Makkabäer 63
Macbeth 64
In Horace: Mlle. Duchesnois 68
Dekorationen 72
Karlsruhe. Die Entführung von Jünger 74
L. Robert. Staberl in höheren Sphären 75
Mannheim. Othello, von Rossini 78
Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? soll er kalt bleiben? 79
Darmstadt. Das Kamäleon 82
Bühneneinrichtung 85
Frankfurt a. M. Belmonte und Constanze. Uebertreibung . . 86
Darmstadt. Iphigenia in Tauris, von Gluck 89
Oper. Operette 91
Wiesbaden. Der Brief von Cadix, von Kotzebue 95
Neue und vornehme Redensarten 96
Braunschweig. Das war ich. Sieben Mädchen in Uniform . . 97
Alexander und Darius, von Uechteritz 98
Das dresdener Hoftheater im Januar 1827 109
Ueber die neueren französischen Stücke auf dem deutschen Theater 132
Das deutsche Drama 142
Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der dresdener Hofbühne.
Flattersinn und Liebe 217
Der Unschuldige muß viel leiden. Die Malteser v. Ed. Gehe 219

Seite

Kabale und Liebe, von Schiller 220
Julius Cäsar, von Shakspeare 222
Othello, von Shakspeare 223
Die unglückliche Ehe durch Delikatesse, von Schröder . . . 226
Der Taubstumme oder der Abbé de l'Epée, v. Kotzebue nach dem Französischen 230
Die Stimme der Natur, von Schröder 237
Flitterwochen nach dem Französischen 243
Die Benefiz-Vorstellung nach dem Französischen 244
Das Räuschchen, von Bretzner 248
Torquato Tasso, von Goethe 251
Gastspiel der Mad. Mebius 259
Der Löwe von Curdistan von Auffenberg 261
Wilhelm Tell, von Schiller 267
Correggio, von Oehlenschläger 270

Anhang. Ueber das englische Theater. Zum Theil aus Briefen vom Jahre 1817.

Cymbeline in Coventgarden. John Kemble 317
Julius Cäsar. J. Kemble: Brutus 324
Heinrich IV. Erster Theil. J. Kemble: Hotspur 326
Heinrich VIII. J. Kemble: Cardinal Wolsey 330
Hamlet. J. Kemble: Hamlet 335
Coriolan. J. Kemble's Abschied 337
Othello 344
Der Apostat. Miß O'Neal — Macready 346
Richard III. 347
Kean als Hamlet 349
Macbeth in Drurylane. Kean: Macbeth 353
Kean als Richard III. 358

Seite

Vergleichung der Darstellungsweise in England — Frankreich — Deutschland 359
Das englische Lustspiel 363
Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der berliner Hofbühne.
Antigone, von Sophokles 371
Medea, von Euripides 373
Der Sommernachtstraum, von Shakspeare 375
Der gestiefelte Kater, von L. Tieck 377
Oedipus in Colonos, von Sophokles 379
Der Blaubart, von L. Tieck 379
Columbus, von Werder 381
Hippolytus, von Euripides 382

Bemerkungen, Einfälle und Grillen

über

das Deutsche Theater,

auf einer Reise

in den

Monaten Mai und Juni des Jahres 1825.

„Der Gasthof zur goldenen Sonne", von Clauren.

Prag, den 9. Mai.

Eine üble Vorbedeutung. Warum gibt man dies Stück, da es nicht einmal den geringen Reiz der übrigen Arbeiten des Verfassers hat? Mademoiselle Pistor war recht anmuthig; sie kann trefflich werden, wenn sie sich auf die rechte Art bildet. — Das kleine Lustspiel: „Nein!" wurde als Zugabe aufgeführt. Ich kann dieser Kleinigkeit keinen Geschmack abgewinnen.

Wie anders erschien mir im Jahr 1813 das hiesige Theater, als der treffliche Liebich es dirigirte, der ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Schauspielern gehörte, die nur die deutsche Bühne je betreten haben. Im Lustspiel, im Drama, in unserm deutschen Familiengemälde war er unvergleichlich. Zum Trauerspiel konnte er sich nicht erheben. In Flugblättern und Zeitungen ist nur wenig von ihm die Rede gewesen. — In jenem Jahre, als ich mich den ganzen Sommer hindurch in Prag aufhielt und das Theater fleißig besuchte, war die hiesige Bühne vielleicht die vorzüglichste in Deutschland.

Costüm.

Dies Wort hört man jetzt von den Theaterfreunden, Kritikern, Direktionen und Schauspielern unaufhörlich, man lobt damit, man tadelt, man vergleicht daran die Vorzüge der verschiedenen Theater, und so oft ich mich auch bemüht habe, habe ich mir niemals deutlich machen können, was man denn eigentlich erstrebt, ob man das vorgesetzte Ziel erreichen könne, oder ob man beim Gelingen denn wirklich viel, oder nur irgend etwas gewonnen habe.

Daß man in der Tracht Lustspiel und Trauerspiel, alte und neue Zeit, Soldaten- und bürgerliche Bekleidung unterscheidet, den Römer nicht wie den Osmanen auftreten läßt, ist ganz natürlich, und man fing schon früh an, wenn es nur irgend das Vermögen des Theaters erlaubte, auf diese Unterscheidungen Rücksicht zu nehmen. Armuth der Direktionen auf der einen Seite, angewöhntes Vorurtheil auf der andern, und endlich auch Unwissenheit hinderten es, daß die Bekleidung selten oder fast niemals einem gelehrten Auge genügen konnte. Selbst als man sich zum Geschmack erhoben hatte, und Bauermädchen und niedere Figuren oft reicher kleidete, als es die Wahrheit erfordert hätte, unterschied man in Ritterstücken die Jahrhunderte nicht genau, nahm Helm und Harnisch, Mantel und Schärpe mehr so, wie diese Dinge den theatralischen Bedürfnissen angemessen waren, als daß man Rüstkammern, Kupferstiche, oder gar Leichensteine studirt hätte, um nicht etwa das Costüm des Jahres 1109 zu verletzen, wenn eine Kleidung vorräthig war, die man vielleicht ungefähr so im Jahre 1500 getragen hatte. Dies war namentlich der unkritische Zustand des berliner Theaters, als Engel die Direktion führte. Es sah in Hamburg unter Schröder nicht besser, vielleicht gar noch

ſchlimmer aus; in Wien war man auf demſelben irrigen Wege, und hat ſelbſt jetzt noch keine bedeutenden Fortſchritte gemacht; wie wenig in London geſchieht, iſt oben ſchon angedeutet, und die Pariſer bemühen ſich etwa nur mit der römiſchen Tracht und laſſen übrigens auch fünfe gerade ſein. Nur wir gründlichen Deutſchen haben in den neueſten Zeiten bei einigen unſerer Bühnen auch die Kleidergelehrſamkeit ausgebildet, und wiſſen uns natürlich viel damit.

Als die wahre Bühne in Europa um Shakſpeare's Zeit (denn früher, wenn wir ſtrenge ſein wollen, können wir kein ächtes Theater annehmen) und zwar auch nur in England anfing, war die Tracht noch maleriſch, jede Nation hatte minder und mehr ihre Nationalkleidung, und da das reiche London als Seeſtadt Menſchen aus allen Staaten bei ſich ſah, ſo iſt es begreiflich, daß die engliſchen Schauſpieler Venetianer, Franzoſen, Dänen und Ruſſen auf ihren Bühnen unterſchieden. Mit dem Alterthum nahm man es gewiß nicht ſo genau, die Gegenwart ſpielte beſtimmt ſehr merklich in dieſes hinüber, und wie weit der gelehrte und etwas pedantiſche Ben-Jonſon die Tracht in ſeinem „Sejan" oder „Catilina" damals genau hat ausführen können, iſt jetzt nicht zu entſcheiden. Bei den Masken am Hofe, wo man oft gelehrt genug verfuhr, ſah man doch weit mehr auf Pracht und Glanz, und befriedigte mehr den Geſchmack der Zeit, als daß man jene Allegorien, Götterfiguren und Helden ganz in dem Sinne ausgeführt hätte, wie das Alterthum ſie ſich dachte, weshalb ſie auch ſo große Summen koſteten. Nach der Rebellion ſpielte man alte und neue Geſchichte in den Kleidern der Mode, mit einigen wenigen willkürlichen Abzeichen. So geſchah es auch in Frankreich, und wie arm die Garderobe der früheren deutſchen Theater war, braucht nicht erinnert zu werden.

In Frankreich versuchten es zwei Damen zuerst, das Costüm der Wirklichkeit und Natur näher zu bringen. Wenn die Soubretten und Bauermädchen auch nicht gerade die Reifröcke ganz so groß trugen, wie die Heldinnen der Tragödie, so traten sie doch niemals ohne Frisur, weiße Handschuhe und allen Schmuck auf, den sie sich hatten zu eigen machen können; fehlte er ganz, so wurde er geliehen. In einem kleinen Stück von Favart: „Les amours de Bastien et Bastienne", versuchte es 1753 die Frau des Dichters zuerst, ohne ungehörigen Schmuck ganz als naive Bäuerin aufzutreten, ja sie ging im Nachahmen der Natürlichkeit gleich so weit, daß sie in Holzschuhen ging. Ob die übrige Kleidung diesen Schuhen genau entsprochen habe, wird uns nicht erzählt, doch zweifle ich daran. Im Jahre 1755 warf die berühmte Clairon auch als Heldin in Voltaire's „Orphelin de la Chine" den Reifrock weg, ließ das hochauffrisirte Haar fallen, und ging in wahren chinesischen Kleidern. Die Favart hatte noch Widerspruch erfahren, aber ihre Bewunderer hatten die neue Manier durchgefochten, die Clairon und Le Kain, der ihr in dieser Verbesserung beistand, hatten nicht viel zu kämpfen, und im Jahr 1761 wurde in Soliman II., oder die drei Sultaninnen, das strenge türkische Costüm mit ungetheiltem Beifall aufgenommen; man hatte die neuen Kleider wirklich in Konstantinopel machen lassen, und die Clairon nahm sie nachher zum Muster ihrer Tracht.

Die Deutschen folgten später dieser Reform, sowie die Engländer, und endlich war man in Deutschland um das Jahr 1790 auf den meisten Theatern so costümirt, daß man es geschmackvoll nennen konnte. Niemand wurde gestört, wenn Ritter, Knappen und Fräulein nicht genau der Zeit nach gekleidet waren, weil man jene früheren

Zeiten fast nur aus den dramatischen Gedichten kannte. Selbst in jenen Tagen, als zu viele Ritter und ihre Fehden und derben Gesinnungen unsere Bühne fast erdrückten, fiel es Keinem ein, die Kleider sonderlich zu mustern, man sprach nur über Spiel und Ausdruck. Der Literat schüttelte mehrmal wol etwas den Kopf, wenn die selten auftretenden Griechen und Römer sich im Anzuge zu sehr vergriffen, indessen hatten doch die Ariadnen und Medeen die Reifröcke abgelegt, und selbst die englische Königin Elisabeth erschien zuletzt ohne diesen.

So viel ich weiß, war Iffland, und auch nur in seinen späteren Tagen, der Erste, der eine genauere Nachahmung der wirklichen Trachten beabsichtigte. Zwar spielte er selbst seinen Pygmalion in einem seidenen Mantel, für einen Bildhauer ein doppeltes Vergehen: aber, wenn er auch oft noch fehl griff (und das wird in diesem Felde dem Gelehrtesten begegnen), so habe ich ihn und seine Mitspieler nachher oft in so seltsamen Kleidungen gesehen, daß sie gewiß den Zeiten und Ständen nachgeahmt sein mußten, weil man sonst gar nicht begriffen hätte, woher sie gekommen und was sie bedeuten sollten. Als Pierre im „Geretteten Venedig" erschien er so wunderlich, daß es anfangs schwer war, nicht zu lachen: und ich vermuthe, irgend ein Bild von einem venetianischen Capitain hatte ihn zu dieser Sonderbarkeit verleitet. Noch später sah ich in Berlin ein Stück, das zu den Zeiten der Medicäer spielte. Der Herzog, ein ernster, ja würdiger Charakter, erschien in einer so eigenen Mütze, daß ein Fremder, der unsere Sprache nicht verstand, ihn leicht für den Lustigmacher in den ersten Scenen halten konnte. Ich habe manches Portrait der Medicäer gesehen aber diese Kleidung war mir völlig unbekannt; doch bin ich fest überzeugt, daß es irgendwo eine ähnliche Abbildung

gibt, denn es erlaubt sich nicht leicht Jemand dergleichen aus eigener Phantasie zu veranstalten.

Ich kannte vor Jahren einen Schauspieler, der nicht ohne Talent war, der sich aber mehr geschmeichelt fühlte, wenn man sein Costüm, als wenn man sein Spiel lobte. Er war immerdar mit Kupferstichen und Zeichnungen umgeben, und je sonderbarer ein Bild auffiel, um so lieber wurde es von ihm nachgeahmt, ohne je Einrede oder Tadel anzunehmen. In Kotzebue's Trauerspiel sah er als Rolla ganz so aus, wie wir etwa in Bertuch's Bilderbüchern oder alten Reisebeschreibungen die Kaziken wahrnehmen. Die langen Ohrgehänge, und aller jener entstellende Schmuck hinderten ihn nachher sehr, um seine gut europäische und moderne Verzweiflung auszudrücken. Als Graf von Savern trug er, mit bunten Schnüren befestigt, einen großen Hut auf dem Rücken. Es half nichts, ihm zu bemerken, daß so etwa die Gemsenjäger in den Alpen sich trügen, denen es oft wichtig war, sich mit einem Zug der Schnur den Hut auf das Haupt setzen, oder ihn wieder abwerfen zu können, ohne daß er ihnen verloren ging. Er berief sich auf sein Bild, und so war der Proceß gegen ihn verloren. — So wurde auch in Dresden vor einigen Jahren Antonio im „Kaufmann von Venedig" mit einem langen Gewande gesehen, seltsam, fast orientalisch geschnitten, und in einer fremdartigen Mütze: weil man einen Kupferstich aus Dürer's Zeit gefunden hatte, unter welchem mit deutlichen Worten stand: „Ein Kaufmann von Venedig". Man hätte eben so gut die Maske des Pantalon nehmen können, denn dieser Alte ist recht ausdrücklich der Kaufmann von Venedig. Daß Shakspeare's Dichtung völlig dagegen ist, und daß um 1598 diese Kaufleute sich wie die Fürsten trugen, wurde nicht beachtet, oder man vergaß es.

Manche Direktionen haben seitdem diese Liebhaberei für ein gelehrtes Costüm bis an die Grenze des Möglichen getrieben. Wenn man erst Kleinigkeiten untersucht, nachschlägt, deshalb correspondirt, sich aus fernen Gegenden belehren läßt, ob ein Soldat damals diese oder jene Nüance einer Farbe getragen habe, so liegt es als Nothwendigkeit ganz nahe, sich das wirkliche lederne Koller zu verschaffen, in welchem Gustav Adolph fiel, oder Wallenstein ermordet wurde, und Karl der Kühne und seine Ritter müssen sich aus der Schweiz erst die Helme und Rüstungen verschreiben, die dort aufbewahrt werden. Dies Wichtignehmen des Unwesentlichen ist ein Spiel mit dem Spiel, die eigentliche Darstellung kann nun nicht mehr so beachtet werden, wie sie sollte. Das Publikum wird verwöhnt, und ist es an manchen Orten schon; die Kleider werden mehr als das Gedicht beachtet, die Zuschauer untersuchen mit ihren Gläsern, ob auch an Sammt oder Spitzen Alles ächt sei; die Schauspielerinnen nehmen jede Gelegenheit wahr, sich umzukleiden, mögen die störenden Pausen auch noch so lange dauern; die Männer, vorzüglich die jungen, ahmen ihnen nach, und sind fast stärkere Koketten als jene, und es ist nicht unmöglich, wenn die Liebhaberei an vielen und neuen Kleidungen erst recht allgemein geworden ist, daß die Regie für ihr Repertoire die Stücke vorzieht, in denen recht viel Gold und Seide zur Schau getragen wird. Nun überfüllt sich nach Jahren die Garderobe, Vieles, das trefflich und poetisch ist, kann nicht gebraucht werden; will man es nun nicht ungenutzt verderben lassen, so fände ich den letzten Vorschritt nicht verwerflicher als die vorigen, etwa einen Dichter zu berufen (und es gibt ja Gelegenheitsdichter aller Art) und ihm aufzugeben, sich an den vielen reichen und mannichfaltigen Kleidungsstücken zu begeistern, um eine Tragödie oder ein großes

Schauspiel zu erschaffen, in welchem aller dieser Prunk wieder ins Leben treten könnte.

Die Vollendung, die wir auf diesem Wege zur Wahrheit suchen, ist eine ganz unerreichbare, und wir würden uns täuschen, wenn wir uns dies nicht redlich gestänben. Mögen wir Chroniken, Kupferstiche und Bildergalerien plündern, soviel wir wollen, so bin ich überzeugt, daß uns jeder Schneider aus dem 14. oder 15. Jahrhundert verlachte, wenn er unsere aufgestutzten Modelle sehen könnte. Ben-Jonson, der jeden Gegenstand, den er erwählt, auf die gründlichste Art erschöpft, läßt in seinem Lustspiel „Cynthia's Revels" zwei Beau's seiner Tage auftreten, die vor Kennern eine Art Turnier in Stutzerkünsten mit ihrem Anzuge, ihren Bändern, Schleifen, Farben u. s. w. halten. Hier kann man lernen, wie wenig bei diesen dargestellten feinen Geistern dazu gehörte, um sich im Anzuge lächerlich zu machen; es sind so zarte Delikatessen, daß auch ein auf Putz und Schicklichkeit eingeübtes Auge weder den Verstoß, noch das Richtige erkennen und unterscheiden würde.

Setzen wir aber den fast unmöglichen Fall, unsere Bemühungen drängen dennoch hindurch — was hätten wir damit gewonnen? Unser Theater hat nun in einem durchlaufenen Zeitraum allerhand versucht, — es hat oft gepredigt gegen Fürsten, Adel und Geistlichkeit bekämpft, Fehden und Turniere dargestellt, gegen Brown, Gall und den Magnetismus polemisirt, die Häuslichkeit empfohlen, Spieler und Betrüger an den Pranger gestellt, Malefikanten bestraft, Lebensrettungen, haarbreit vor dem Untergange, anziehend und spannend vorgetragen, Hunde ihre Künste und Pferde ihre Exercitien machen lassen; — soll es nun auch noch eine Musterkarte von den Trachten der verschiedensten Völker in allen Jahrhunderten werden? Ist die Bühne etwa dadurch

„ein Spiegel der Zeit", wenn man uns viele und mannichfaltige Röcke kennen lehrt?

Vieles, was ehemals und noch gegenwärtig getragen und durch die Mode gerechtfertigt wird, ist unschön, oft sogar häßlich. Sehr vieles Fremde oder Alte ist nach unseren eingewohnten Begriffen, von denen wir uns nicht so schnell losmachen können, lächerlich. Soll etwa in der „Athalie" der Hohepriester mit klingenden Schellen erscheinen? Oft legt man den Darstellern, die sich rasch und kräftig bewegen sollen, so schwere Mäntel um, daß sie wie Dante's Hypokriten, nicht wie jene auf der Bühne der heiteren Griechen, nur langsam und matt sich bewegen können.

Die Damen können und mögen sich auch niemals diesem Schulzwange fügen. Oft stehen sie sogar im seltsamsten Widerspruche mit demselben. So sah ich vor Jahren die keusche römische Oktavia in so durchsichtigem Gewande, daß Kleopatra ihr gegenüber züchtig erschien, und es war (auch ohne die Dichtung) ein komischer Auftritt, als sie ihren Schleier zwischen Antonius und dessen Kinder breitete. In Brüssel sah ich eine so leicht drappirte Phädra, daß ich bei ihrem wüthenden und ausdrucksvollen Spiel für den armen Hippolyt fürchtete. Aber freilich mag man vielleicht glauben, daß die Bekleidung in jener frühen Heroenzeit keine sonderliche gewesen sei. Die Clairon, die man als die Stifterin des richtigen Costüms ansehen kann, warnt in ihren Memoiren sehr verständig, keine Tracht irgend eines Zeitalters oder eines Volkes zu genau und buchstäblich nachzuahmen, und nicht ins Kleinliche und Häßliche zu verfallen. Keine Dame, wenn sie etwa eine Geliebte von 1740 spielen sollte, würde sich in einer leidenschaftlichen tragischen Rolle bewegen lassen, jetzt in jenen ungeheueren Reifröcken, den mit Pomade hoch aufgethürmten Haaren, mit Puder

geweißt, mit Schönpflästerchen das Gesicht geschwärzt, aufzutreten, und sie hätte Recht, sich zu widersetzen, wenn die Direktion es etwa aus übertriebener Liebe zur Wahrheit verlangen sollte.

Jede Kunst hat ihre eigenthümliche Wahrheit, und kennt jene wirkliche, außenliegende gar nicht; sie bewegt sich in ihrem eigenen Elemente, und nimmt keine Kenntniß davon, wenn man ihr etwas Fremdartiges aufdrängen will. Die Farbe ist schön und reizend, aber der Bildhauer, wenn er kann, wehrt sich dagegen, wenn man ihm seine Bildsäulen anstreichen will, um ihnen eine größere Wahrheit zu geben. Er wird den verlachen, der ihn auf die Wirklichkeit hinweiset, wo keine Figur ohne Farbe erscheint. So täuscht die Statue, ohne zu täuschen; der Kunstgenuß ist nur möglich, indem ich weiß, daß ich mich vor einer Statue befinde. Der Maler verschmäht die Erhöhung seiner Figuren im Raum; aus der Fläche sollen sie sich heben, und ihn kümmert es wenig, ob die Apostel und die Jungfrau die Gewande zu ihrer Zeit wirklich getragen haben, die er ihnen umlegt. Er kann Stellungen erfinden, die beim Bildhauer lächerlich sein würden, mit Licht und Schatten spielen und zaubern. Das größte, das höchste Leben bewegt sich freilich im aufgeführten Drama vor unseren Augen, aber die Schönheit darf auch hier nicht verletzt werden, um sie einer ganz unwahren Wahrheit aufzuopfern. Weg also mit Allem, was das Auge beleidigt, oder den Spielenden hemmt. Jene Helme mit Greifenflügeln, von denen wir noch vor zwanzig Jahren nichts wußten, jene langen Aermel, jene Mäntel mit hohen Kragen mögen wieder verschwinden, sowie alle die falsche Gelehrsamkeit in Schilden, Schwertern, Kragen, stachlichten Knieschienen u. dgl., die auf das Theater gar nicht hingehört. Jemehr der Zuschauer dieselben anständigen

Kleidertrachten wieder ſieht, die er ſchon gewohnt iſt, deſto weniger wird er im Genuß der Poeſie und des Spieles geſtört; deſto leichter wird es dem Spieler, vortrefflich zu ſein, weil er in jene Trachten, die er kennt, ſchon eingeübt iſt. Es gibt, mit einem Wort, ein Theatercoſtüm, wie es ein Maler- und Bildhauercoſtüm gibt; von dieſem wird der verſtändige Schauſpieler nur wenig abweichen, um dieſes und jenes Volk, oder einen ſcharfgezeichneten Charakter zu nüanciren; dieſe Modifikationen werden aber auf einem allgemeinen Elemente ruhen, auf einer poetiſchen und maleriſchen Theatertracht, die in ſolchen Hüten, Mänteln, Wämmſen und Stiefeln vielleicht niemals ſo getragen wurde; wie ich vom guten Schauſpieler verlange, daß ſeine edle Individualität durch die Nachahmung durchſchimmere, damit ich nicht einen wirklichen Betrunkenen, Verbrecher oder Galeerenſklaven vor mir zu ſehen glaube.

Wie macht es denn auch jeder Dichter? Wenigſtens bis jetzt? Hätte jene gerügte Beſtrebung nur einigermaßen Recht, ſo müßte die Tragödie von Wallenſtein nur aus Reden beſtehen, die dieſer General wirklich geſprochen.

Es iſt traurig, daß auch in dieſer Hinſicht die Verirrung unſerer Tage ſo hoch geſtiegen iſt, daß man Worte darüber verlieren muß.

Darum hatte auch Madame Favart, als ſie die Poſchen und langen Handſchuhe als Bauermädchen ablegte, gewiß Unrecht, Holzſchuhe anzuziehen, und mich wundert, daß der Mann dieſe Uebertreibung der Natur duldete, da er doch recht gut wiſſen mußte, daß er dergleichen Schuhe in ſeine naiven Koketten und lüſternen Verſe nicht hinein gedichtet hatte. Hier, im unbedeutenden Nebenwerk, grobe Wahrheit, und dort, in der Hauptſache, die reizende und kitzelnde Lüge. Nicht, daß ich die Operettchen Favart's, von denen

die besseren recht anmuthig sind, anfeinden möchte; ist aber der Idyllendichter kokett und ganz im Geiste seiner vornehmen Zuschauer üppig in Scherz und Schilderung, so mögen sich seine Weiber, da sie so manches Ein- und Zweideutige auszusprechen haben, auch nur kokett und reizend kleiden.

Es ist dasselbe mit der französischen Tragödie. Treten die Spieler zu einfach und costümgerecht auf, so fürchte ich sehr, daß sie sich nicht so darstellen, wie der Dichter sie in seiner Phantasie gesehen hat. In den Versen, Gesinnungen und Leidenschaften ist ja doch dieselbe Unnatur geblieben, die zu jener Zeit mit dem Widernatürlichen der Kleidung recht gut harmonirte. Darum konnten auch die Zeitgenossen an dieser keinen Anstoß nehmen, und es erhob sie eine Darstellung, die uns jetzt als Maskerade und gespenstisch erscheinen würde. Die Schauspieler verfielen auch auf diese Abänderung nur, als die Moden, die unter Ludwig dem Vierzehnten immer noch etwas malerisch gewesen waren, sich dreißig bis vierzig Jahre nach seinem Tode bis zur widerlichsten Thorheit gesteigert hatten: auf dieser letzten Höhe meldete sich der Trieb schon, sich der Natur wieder zu nähern, und man huldigte ihm auf der Bühne zuerst.

Mit einem poetischen Poeten, wie mit Shakspeare, müssen die Costümstudirenden in die größte Verlegenheit gerathen; mit ihm, der in den meisten seiner Compositionen Raum und Zeit ganz als etwas Unwesentliches behandelt. Wenn er in seinen Bürgerkriegen ungefähr noch das Zeitalter mit Richtigkeit behandelt, und in seinen römischen Tragödien beinahe strenge zu nennen ist, so verfährt er in seinen mythischen, wie „Macbeth", „Lear" und „Hamlet", desto willkürlicher, und die meisten seiner Lustspiele stehen auch nur in poetischem Raum und phantastischer Zeit.

Wenn man nun den Lear in der Chronik, in jener fabelhaften Heidenzeit, lange vor Chriſti Geburt aufſuchte, und bildete ſich, vielleicht nicht ganz unrichtig, die Kleidung eines britiſchen Häuptlings der Tage aus: — wie müßte er auftreten? Und wie vertrüge ſich ſein Aeußeres mit dem Inhalt und den Geſinnungen des Stücks, den neuen Verhältniſſen, dem Hof und der Etikette, den Anſpielungen auf die neueſten Begebenheiten, kurz, mit der ſtillſchweigenden Vorausſetzung, daß alle Figuren des Schauſpiels Alles wiſſen und kennen, und von allen jenen Lebenselementen umgeben ſind, wie der Dichter ſelbſt? Wollte man den Hamlet als jenen alten Dänenprinzen herausputzen, von dem uns Saxo Grammaticus ſo Wunderliches aus einer wunderlichen Fabelzeit erzählt, man müßte dann doch ohne Zweifel über den Prinzen lachen, der ſo zart und modern empfindet, der das Theater liebt, ganze Rollen auswendig weiß und repetirt, und der in einem Spielduell auf Stoßklingen umkommt. Theſeus, als griechiſcher Heros, den Handwerkern und ihrem Piramus gegenüber, müßte ſich ſeltſam ausnehmen. Der zarte Calderon, der immerdar das Fernſte mit dem Allernächſten verknüpft, und zwar immer auf dieſelbe Weiſe, indem er auf Raum und Zeit noch weit weniger Rückſicht nimmt, als Shakſpeare, müßte, ſcheinbar gelehrt coſtümirt, als Parodie von ſich ſelbſt erſcheinen.

Wie kommt es denn aber, daß Dichter von ſo großem Geiſt und Sinn etwas aus der Acht gelaſſen haben, das ſchwächeren Kräften ſo leicht zu erreichen iſt, und welches Viele für ſo nothwendig halten? Die Urſache davon liegt im Kunſtwerke ſelbſt, in ſeiner Form und Bedingung. Wenn uns der Erzähler eine ſonderbare Geſchichte oder ein Märchen vorträgt, ſo gewinnt er unſere Einbildung oft und ſtimmt ſie im voraus für den Eindruck, wenn er uns die

Zeit der Begebenheit in eine ferne, faſt unkenntliche Zeit verlegt, wenn er uns in entlegene Räume und ſonderbare Umgebungen verſetzt. Dann wirkt oft, wenn es ſein Zweck ſo erfordert, das Nahe der allgemein verſtändlichen Geſinnungen um ſo mehr Leid und Freude, kurz das Menſchliche wird auf dem Grunde des Fremdartigen und Wunderbaren um ſo glänzender hervorgehoben. Sowie der Dichter aber dieſelbe Begebenheit ſelbſt handelnd und ſich vollendend, d. h. in Dialog und Drama, vorträgt, ſo verlangt er, daß wir ſie nicht mehr durch das Medium eines Dritten genießen und verſtehen ſollen; ſondern wir befinden uns ſelbſt unmittelbar unter den handelnden und ſprechenden Figuren. Alle Zauber eines fernen Raums, einer alten Zeit kann er nun nicht mehr brauchen, denn in unſerm Zimmer geſchieht ja Alles, als eben jetzt entſtanden. Durch dieſe kühnſte Figur und Umkehrung in der Dichtkunſt wird das Intereſſe lebendiger geſteigert, die Empfindung bis auf den tiefſten Grund ergriffen und erſchüttert, und ganz andere Bedingungen, Geſetze, Formen, eine ganz andere Natur und Wahrheit treten ein, als beim Erzähler. Weil ich ſelbſt mit in der Begebenheit ſtehe, verlange ich vom Dramatiker eine ganz andere Wahrheit, als von jenem. Dem Erzähler glaube ich Manches auf ſein Wort, manches Unglaubliche wird durch den Schleier der Ferne nicht ſo verletzend ins Auge fallen: der Dramadichter ſoll ſeine Wunder verſtändig, begreiflich einrichten, er ſoll mir von Allem Rechenſchaft geben, je tiefer er motivirt, um ſo beſſer, Abſprünge, Launen, bloße Zufälle, die in der Erzählung mich ſo wenig ſtören, daß ſie ihr im Gegentheil neue Reize geben können, ſind im Drama verletzend, und heben das Intereſſe und die Täuſchung auf. Dieſe unerläßlichen Forderungen, die die Nähe des Drama erzeugen und die Phantaſie und Launen zu beſchränken ſchei-

nen, werden aber reichlich aufgewogen durch jene Kühnheit der Abkürzung und der Verlängerung des Stoffes, durch Verschweigen und Herausheben der Gegenstände, durch keckere Laune und geistigere Ironie, durch die unmittelbare Erregung der Leidenschaft (der poetischen), durch den Taumel des enthusiastischen Zaubers, in welchen der große Tragiker und Komiker uns versetzt, daß er wieder kühn eine Menge von Widersprüchen und Unwahrscheinlichkeiten uns bieten darf, die wir dem Erzähler ganz anders nachrechnen würden, die wir aber, von einem höheren Interesse fortgerissen, gern aus der Acht lassen und vergessen, oder, von unzeitigen Kritikern daran erinnert, nur deren Kleinmüthigkeit belächeln.

Daher kommt es, daß der ächte dramatische Dichter (jeder Poet, nur der Dramatiker mehr als Alle), wenn er Fremdes, Seltenes, Unverstandenes und Vorzeit aufgibt, wieder seine schönsten Kräfte und poetischen Elemente aus seiner Gegenwart nimmt. Ohne diese würde er weder verständlich sein, noch weniger aber große Wirkungen hervorbringen können. Wie er aber seine Gegenwart benutzt und kennt, wie sehr er sich ihrer bemächtigt, indem er über ihr steht und sie dadurch mit erhabenem Instinkt mit Vorzeit und der fernsten Zukunft verknüpft, das eben ist es, wodurch er erst zum wahren, zum großen Dichter wird: ist er nicht über seiner Zeit, mißversteht er sie wol gar und ist ihr nicht gewachsen, sondern wird selbst von einem schwachen Rieseln ihrer Flut mit hingerissen: so gehört er eben zu jenen schwachen Geistern, über die die Nachwelt und meist schon ihre Mitwelt das richtige Urtheil spricht.

Es ist im Sophokles groß, wie er die Tragödie auf seine Zeit bezieht, und die ferne Begebenheit seinen Zuschauern ganz nahe rückt, ohne ihr dadurch ihre Würde zu nehmen, wie Athen, das Vaterland, seine Religion und Sitte immer

durchklingt. Der Chor wird großentheils mit dazu gebraucht, das nächste Gefühl über das Vorgefallene zu erregen, sowie er in Hymnen die Götter preist, und Naturschilderung, Gebet, Verehrung austönt, oder fernliegende Mythen und ihre Wunder berührt, oder selbst klagt und weint. Diese Gegenwart regt sich im Euripides schon zu bestimmt, oft auf ganz moderne Weise sophistisch nur bestechend. Aber er fühlte richtig, wie unentbehrlich sie dem dramatischen Dichter sein muß.

Vom Shakspeare ist hierüber schon angedeutet, wie sehr er seine Zeit und Bildung, ja seine Umgebung in seine Werke hineinspielen ließ. In jedem seiner Gedichte auf andere Weise, denn in jedem wird eine neue Welt erschlossen. Calderon und alle Spanier verfahren auf dieselbe Weise. Nur mischen sie schon weit mehr eine feststehende Convention ein, eine künstlich gebildete Galanterie und Ehre, eine Hofsitte und Hofgesinnung, die zuweilen schon der Natur scharf und verletzend entgegen tritt. Hier bezwingt ein vorübergehendes Vorurtheil schon sehr oft die Wahrheit und die ächte Poesie; nicht nur der dargestellte Gegenstand leidet bei Calderon zuweilen, sondern das menschliche Gefühl selbst.

Viel schlimmer ist es freilich noch bei den Franzosen. Ihre Hofgalanterie und das bunte Flämmchen ihrer Liebe parodirt fast immer die dargestellte Geschichte, weil sie diese nicht poetisch und wunderbar so hoch hinaufrücken, wie Calderon, sondern sie in einer gewissen klassischen Kälte mit vornehmem Bewußtsein wollen stehen lassen. Ob diese Art und Weise, wo eine zu überwiegende Gegenwart eine ohnmächtige Poesie völlig erdrückt, Nationalgesinnung und Bedürfniß sei, ist schwer auszumitteln: daß aber die französische Bildung von den Pyrenäen bis zum Rhein darin besteht, sich diese Convention, die aller Natur und Schön-

heit widerspricht, anzugewöhnen und anzueignen, ist bekannt genug.

Aus obiger Betrachtung erklärt sich leicht, warum es immer ein ungenügendes, mehr mühsames als erfreuliches Spiel war, Griechen und Römern ganz auf ihre Weise nachzudichten. Alle diese klassisch sein sollenden Tragödien der Italiener, vom Speroni bis zu den Neueren herab, so manche Versuche der Deutschen, von Apel und Anderen, was können sie uns als Gedicht bedeuten? Darin zeigt sich auch die Größe unseres deutschen Dichters, und daß er als Poet geboren ward, daß er in seiner „Iphigenia" sich nicht unnütz bestrebte, griechisch zu sein, sondern die schöne Fabel ganz als Deutscher nahm, und sie auf seine eigenthümliche Weise noch schöner auslegte.

Dieses Gefühl von der Wichtigkeit der nächsten Gegenwart im Drama, ist ja auch die Ursache, daß, als es sich klein und krankhaft ausbildete, und die Poesie gänzlich fallen ließ, es in Frankreich und weit mehr in Deutschland jene Unzahl von Kleingemälden und weinerlichen Bagatellen hervorgebracht hat, nebst jener armseligen polemischen Richtung gegen Wissenschaft, Kunst und Geschichte in so vielen falsch empfindsamen Schauspielen. Diese demagogische Fähigkeit des Theaters hat auch veranlaßt, daß es immer einer strengern Aufsicht, als die anderen Künste unterworfen war.

Hat also die dramatische Poesie selbst nun ihre eigene Wahrheit, so auch das Theater, und die Schauspielkunst. Darum, um auf den Gegenstand zurückzukommen, wovon wir ausgingen, ist ein poetisches allgemeines Theatercostüm die Grundlage, auf die sich mit geschmackvollen Modifikationen Alles gründen muß, was für die äußere Zier geschehen soll. Das sogenannte Mittel- und Ritteralter kann unge-

fähr in allen Jahrhunderten daſſelbe ſein, die ſogenannte ſpaniſche Tracht wird, neben jener Kleidung, für alle poetiſchen Darſtellungen ſo ziemlich aushelfen, und, wenn man noch auf die Zeit des dreißigjährigen Krieges, ſowie auf die Peters des Großen eine billige Rückſicht nimmt, iſt man dabei nur einigermaßen der griechiſchen und römiſchen Kleidung gewiß, ohne zu arg zu verſtoßen, ſo hat, die neueſten Kleider hinzugerechnet, jedes Theater wol, was es braucht.

So war es auch unter Schröder's und Engel's Direktion, die mir auch in dieſer Hinſicht noch jetzt als eine muſterhafte erſcheint.

Iſt man mit mir in den obigen Bemerkungen einig, ſo fällt auch das Lächerliche ganz weg, wenn man hört, daß Garrick den Hamlet einigemal in moderner Kleidung geſpielt hat. Wo der Dichter die Perſonen ſo ganz nahe an uns rückt, iſt es dem Schauſpieler wol auch erlaubt. Er thut nichts, als was Dürer und viele italieniſche Maler gethan haben, die alte Geſchichten in den Trachten ihrer Tage malten, um ſie recht vertraulich nahe zu bringen. Beim „Hamlet" wird es freilich immer beſſer ſein, jene allgemein poetiſche, oder ſogenannte ſpaniſche Kleidung anzulegen, weil eine zu beſtimmte Wirklichkeit in den Nebenſachen dem Adel der Hauptſache ſchaden könnte. — Als aber „Othello" in meiner Jugend von Fleck in rother Generalsuniform, mit dreiecktem Hut mit weißen Federn, und die übrigen Offiziere eben ſo modern, ſowie die anderen Figuren, der venetianiſche Senat in ſchwarzer Kleidung geſpielt wurden, ſo ſtörte dies ſo wenig, daß es vielmehr die Wirkung erhöhte. In dieſer Tracht war der Mohr edel und kräftig, durch die Zeichen des Standes, die wir Alle kennen, würdig. Dies Familiengemälde, oder bürgerliche Trauerſpiel wurde durch dieſe Nähe um ſo ergreifender und poetiſcher. Die orientaliſche Klei-

dung des Mohren muß durchaus immer ſtörend und widerwärtig ſein.

Als Eckhof den Canut in einer Lockenperücke und einem modernen Sammtkleide ſpielte, ſtand er dem Richtigen näher, als mancher Held jetzt in ſeinem bizarren Coſtüm, denn die Zuſchauer waren gewohnt, Staatsmänner und Fürſten, ſowie alle Vornehmen, die ihnen würdig und ehrbar erſchienen, ſo zu ſehen, und der Dichter ſelbſt berührte nichts, und ließ keine Geſinnung und kein Gefühl ertönen, das mit dieſer allgemein bekannten Kleidung nicht in Eintracht geweſen wäre.

Nur noch wenige Worte zum Beſchluß einer langen Anmerkung, die für den Kenner völlig überflüſſig iſt.

Es iſt bekannt, daß die Geſchicklichkeit, zu ſtricken, eine ziemlich neue Erfindung iſt. Eben ſo die Weberei, die daſſelbe ſchneller verrichtet. Am neueſten iſt aber die Mode des Tricot, ſie kam erſt kurz vor der Revolution nach Deutſchland. Daß dieſe das Nackte gut erſetzt, wo es nothwendig iſt, iſt ausgemacht, daß die Tänzerinnen es ſich aneigneten, iſt begreiflich, und wenn der Tanz wollüſtig ſein ſoll, unerläßlich. Die Männer aber (die Tänzer ausgenommen) verſchmähten dieſe Tracht und mit Recht. Ich erſtaunte, als ich in Florenz im Jahr 1806 einen jungen Ritter zum erſten Mal in einer Tragödie ſo auftreten ſah, wie ich es, wenn nicht unanſtändig, doch gewiß unmännlich nennen würde. Er ſah, im farbigen kurzen Seidenjäckchen, mit Gold behangen, und übrigens ganz in Tricot gekleidet, ganz wie ein Seiltänzer oder engliſcher Reiterkünſtler aus, die beide zu ihrem Geſchäfte, das die ganze Geſchicklichkeit der Glieder und die größte Behendigkeit erfordert, dieſe Tracht wol in Anſpruch nehmen dürfen. Trotz allem Schwatzen vom richtigen Coſtüm nehmen die jungen

männlichen Schauspieler bis in die frühsten Jahrhunderte hinauf diese ungeziemende Kleidung; ja ich habe selbst einen Heinrich II. von England, als Vater erwachsener Söhne, in diesen langen Beinkleidern, mit kleinen Pantöffelchen und goldnen Sporen an denselben, auftreten sehen, sodaß er völlig das Ansehen eines Luftspringers hatte. Mögen Viele diese Kleidung reizend finden, mit Großheit, Würde, oder gar Majestät läßt sie sich nicht vereinigen. War etwas Aehnliches in früheren Jahrhunderten Gebrauch, so vergesse man nicht, daß diese Kleidung aus Tuch oder Seide geschnitten wurde, daß oftmals die Sittengesetze gegen sie, als gegen etwas Sträfliches eiferten, und daß diese Mode immer wieder schnell vorüberging, und die Tracht der Narren wurde.

Den 12. Mai sah ich in Wien:

Den „Wunderschrank", von Holbein.

Es steht doch trübselig mit unserem Theater, daß uns allenthalben diese ganz schwachen und verfehlten Geburten entgegentreten. Man wünscht, mit einigen Aenderungen die alten Lustspiele eines Brandes oder gar Stephanie wieder auftreten zu sehen, und so Manches aus früheren Jahren, was jetzt ganz vergessen ist, und darum recht gut für neu gelten könnte. Dieses Lustspiel ohne Charakter und Wahrheit hat bei uns in Dresden fast mißfallen, hier aber gefällt es sehr, weil es so viel besser gespielt wird. Ich muß gestehen, die Darstellung war so vortrefflich, daß sich mir, gleich nach den ersten Scenen, das Stück in ein gutes Lustspiel umsetzte. Unvergleichlich spielte Madame Korn, als die naive Mündel; jedes Wort ward durch diesen lieb-

lichen Vortrag witzig und bedeutend; in der Aussprache hört man nur etwas Dialekt. Herr Koberwein, als Rührig, sehr lobenswürdig, nur versagte ihm das Gedächtniß, auch sprach er zuweilen zu stoßend. Madame Löwe, als Baronesse, sehr anmuthig und leicht, obgleich nicht mehr so glänzend als im Jahr 1813 in Prag. Dem Herrn Korn schadet sein heiseres Organ, bis man sich etwas an ihn gewöhnt hat. Mlle. Weber war ungemein zierlich und lieblich durch die Frische ihres schönen Organs und die anmuthige Heiterkeit ihres Spiels. Ich fühlte hier wieder, was eine so vortreffliche Gesellschaft mit dieser feinen Sitte und ächten Laune aus einem jeden Stücke machen kann. So war auch der Veteran Herr Krüger in seiner überladenen Rolle sehr zu loben, indem er sie sehr verständig mäßigte, ohne ihr die Laune zu nehmen. So wurde Alles veredelt, Alles zur Feinheit erhoben, jedes Wort ertönte wahr, die Züge wurden alle nüancirt, und jede Seltsamkeit vorbereitet. Durch solche Darstellung wird das Publikum freilich verwöhnt und geblendet. Es erfreute mich auch, daß es, wie hier immer, mitspielte und jeden gelungenen Charakterzug und Scherz empfand und belohnte. — Zu tadeln wäre freilich auch: der gereimte Monolog am Schluß des ersten Aktes, der wie vom Himmel in die Scherze hineinfällt, wurde von der braven Schauspielerin ganz schülerhaft hergebetet. Das ist so oft der Fall, daß die Spielenden glauben, sie müssen sich in die Brust werfen, wenn sie Verse zu sprechen bekommen. — Für mein Ohr war auch das Tempo, in welchem gesprochen wurde, etwas zu langsam. Doch wußte ich schon, daß diese Sitte in Wien herrscht.

Den 13. Mai sah ich in der Leopoldstadt:

„Jupiter in Wien."

Eine arge und tolle Posse, die mich aber doch durch ihre Laune ergötzte. Man thut nicht zu viel, wenn man Ignaz Schuster einen großen Schauspieler nennt. Diese Ruhe und Gemessenheit ist zu bewundern. Auch war Herr Korntheuer zu loben.

Dieses Theater ist eigentlich das einzige freie in Deutschland, sowol was die Censur betrifft, als auch die Sittlichkeit, mit allen ihren oft unverstandenen und nur verderbt vornehmen Forderungen. Auch erwartet man hier keine Bildung und Poesie, und die Kritik schweigt. Leider haben sich immer nur mittelmäßige Talente dieser Bühne bemeistert, und da oberflächlicher Spaß und seichter Witz, oft wahres Gewäsch und platte Gemeinheit, Alles in der Regel von ausgezeichneten Talenten vorgetragen, der Menge auch gefallen und den Zweck erfüllen, so läßt man natürlich die schwierigeren Aufgaben liegen.

Als ich mich im Jahr 1808 den größten Theil des Sommers in Wien aufhielt, habe ich das Theater sehr fleißig besucht. Es war damals auch um Vieles besser, als jetzt, wenigstens was die aufgeführten Stücke betrifft, deren man von den neueren jetzt viele gedruckt lesen kann. Das fiel damals dem H. Perinet und anderen Autoren nicht ein, daß diese wilden Scherze und freien Späße, die oft durch lokale Anspielungen nur Salz erhielten, auch das Ausland interessiren könnten. Viele wackere Wiener, die wahrhaft patriotisch waren, schämten sich vor Fremden dieses Theaters. Jetzt besitzen wir schon viele Sammlungen von neueren Produkten dieser Bühne, ja man sendet schon die Manuskripte ins Ausland, und bildet sich ein, diese Erfindungen könnten

auch dort gefallen. Um es dahin zu bringen, schreibt man schon mit halbem Willen nur für diese Vorstadt, und grelle Fratzen dieser Componisten sind denn auch wirklich schon in Prag und an anderen Orten mit Beifall gegeben worden. So wird sich diese Anstalt selbst zerstören, um der Eitelkeit zu huldigen, und die Thorheiten hier werden bald keine wienerischen mehr sein, sondern allgemeine lahme und unbedeutende Possen. — Ein ächter Dichter fand hier noch vor einigen Jahren einen so vortrefflichen Boden, daß er ihm die edelsten Früchte der Phantasie und Poesie hätte einsetzen können. Jetzt herrscht von Seiten der Schreibenden, wie der Zuschauer, ein so modernes Bewußtsein der Eigenthümlichkeit und Seltsamkeit vor, daß die Sache schon deshalb nüchtern ausfallen muß, weil jene naive Unschuld verloren gegangen ist, in welcher jenes Phantastische, das gesucht wird, einzig nur gedeihen kann.

Den 14. Mai, auf dem Burgtheater:

„Flatterſinn und Liebe", nach dem Französischen von Curländer.

Ich zweifle, daß dieses Stück, weil die Intrigue nur unter wenigen Personen sich umdreht, und gewissermaßen an die Grenze des Erlaubten und Anstößigen streift, auf irgend einem anderen Theater Glück machen könnte, denn es gehört dies vollendete, runde Zusammenspiel aller Personen dazu, um es klar und bestimmt herauszuheben, und es zugleich mit der leichten Grazie zu umkleiden, die nothwendig ist, um diese Kleinigkeit so liebenswürdig zu machen, wie sie hier erscheint. Für das Lustspiel ist das hiesige Theater jetzt ohne Zweifel das beste in Deutschland. Herr

Korn, Madame Weißenthurn und Mlle. Müller zeigten sich in wahrer Virtuosität.

Den 15. Mai, im Burgtheater:

„Die Schroffensteiner", von Heinrich v. Kleist.

Ich habe über diesen ersten merkwürdigen Versuch dieses talentvollen Dichters in meiner Vorrede zu dessen Nachlaß umständlicher gesprochen. Wir besitzen vielleicht kein zweites Gedicht, in welchem das Schöne und Verständige so unmittelbar im Kampfe mit dem Unmöglichen und Widersinnigen sich befindet. In dieses Chaos von Widersprüchen Licht und Ordnung zu bringen, ist für den Bearbeiter eine schwierigere Aufgabe, als selbst aus eigener Kraft eine gute Tragödie zu erschaffen. Die Aufgabe wäre vielleicht selbst dem wahren Dichter zu verwickelt. Und doch muß man beklagen, daß so viele und große dramatische Schönheiten ungenutzt bleiben sollen. Darum kann man auch mit dem Bearbeiter nicht hadern, der freilich, kritisch betrachtet, die Sache vielleicht noch schlimmer gemacht hat, als er sie vorfand. Mit der Gewaltsamkeit, wie es hier geschehen ist, war die Sache leicht zu lösen, und dennoch müßte ein besserer Einrichter wahrscheinlich noch weiter gehen, und das Gedicht ganz wie ein veraltetes spanisches oder englisches behandeln, blos die erste Hälfte im Ganzen beibehalten, und aus eigener Kraft ein zweites neues Schauspiel in dieses hinein dichten.

Man sagt, der junge Dichter habe früher die Scene in das spanische Ritteralter verlegt. Gewiß vortheilhafter, als die jetzigen Bedingungen. Wieland soll ihm gerathen haben, die Personen zu deutschen zu machen. Sie treten uns

dadurch näher, aber jene Umgebung hätte Manches wahrscheinlicher gemacht. Und wie Vieles mag der Dichter geändert und verschlimmert haben; denn das Schauspiel ist mehrmals umgearbeitet worden!

Abgesehen vom poetischen Werth oder Unwerth der Kleist'schen Gedichte, bieten sie dem Schauspieler große Veranlassungen, seine Kunst zu zeigen, aber zugleich gehört es zu den allerschwierigsten Aufgaben, sie befriedigend, oder auch nur so aufzuführen, daß die Absichten des Dichters nicht ganz verloren gehen. Alle diese Charaktere müssen sehr scharf umrissen werden, das Colorit ist grell, und beides, Umriß wie Farbe, verschwindet zu Zeiten beinahe wieder ganz, und dem Schauspieler ist die Ergänzung, gewissermaßen die Schöpfung, unbedingt anvertraut. Es ist immer noch leichter, Widersprüche vereinigen, was dem guten Schauspieler oft genug geboten wird. Dann ist die Sprache und der Dialog dieses Autors oft so sonderbar gespitzt und gesucht, die Construktion so wenig mundgerecht, auch für den nicht verwöhnten Sprecher, daß die sonderbaren Vorstellungen und Gedanken dadurch noch seltsamer erscheinen. Aus dieser Gesuchtheit blitzt dann wieder so klare Vernunft in so klaren Worten und Bildern hervor, ein so tiefes und inniges Gefühl, daß unmittelbar unsere Liebe und Bewunderung in Anspruch genommen wird. Am eigenthümlichsten hat Kleist die Gestalten seiner Liebenden genommen, er ist hier der Theaterkonvenienz und den hergebrachten süßen Phrasen oder gewöhnlichen kalt-leidenschaftlichen Aufwallungen am meisten ungetreu geworden. Diese Figuren haben alle eine herbe Frische, aus ihrer scheinbaren Alltäglichkeit spricht das tiefste Herz. In diesen Schilderungen Kleist's ist etwas so Originelles, ganz neu Erschaffenes, daß es ein ganz neuer Genuß sein müßte, diese Schöpfungen

auch einmal auf der Bühne verwirklicht zu sehen. Aber wie verfehlt sieht man das Käthchen, wie alltäglich, höchstens kokett und nur hie und da ein Anflug der wundersamen Innigkeit; der Graf von Strahl ist noch deklamirender, und so wurde es mir denn auch bei dieser Gelegenheit nicht so gut, die kindliche Agnes wahrhaft gespielt zu sehen, obgleich einige Stellen von der jungen Künstlerin recht schön gesprochen wurden. Sie hüte sich überhaupt nur, daß sie nicht schon früh in die Manier falle. Ottokar hatte auch einige gute Momente, aber das Verständniß dieses Charakters war nicht sichtbar: Warum Jerome so jung und ohne allen Humor gegeben wurde, ist mir ganz unverständlich. Hat der Bearbeiter dies vielleicht geändert, und nicht gefühlt, wie gut diesem Alten seine Sprache und sein Benehmen steht, den Jünglingen und den Greisen gegenüber? Johann wurde nur deklamirt, und Sylvester war ohne alles Leben; Rupert, der zu loben war, war doch zu oft schwülstig und hob die großen Momente viel zu wenig heraus; Sylvester's Frau winselte, und die Mutter Ottokar's wurde in der bekannten Manier jener Schauspielerin gegeben, die, mit großem Talent begabt, nach Art mancher Engländer, in Pausen, Aufschrei, übertriebenen Accenten, Niederstürzen und dergleichen Willkürlichkeiten, nur zu oft erschreckt und erschüttert. Sie und Eßlair haben auf diesem Wege durch grelle Manier auch dazu beigetragen, die Bühne zu verschlimmern. Was aber noch mehr als die einzelnen Fehlgriffe oder Uebertreibungen störte, war der gänzliche Mangel an Zusammenspiel, der mich um so mehr überraschte, weil das hiesige Lustspiel musterhaft zu nennen ist. Kurz Kraft, Raschheit, Einheit fehlte, jene Präcision und das Ineinandergreifen aller Theile, die am vorigen Abend so hinrissen.

Das Trauerspiel in Deutschland lahmt an allen Gebrechen, und ich mußte mich verwundern, daß die Zuschauer doch lauten Beifall gaben, und daß das Schauspiel, so verfehlt in der Darstellung, dennoch zu begeistern und zu erschüttern schien.

Den 17. Mai, auf dem Burgtheater:

„Emilia Galotti."

Es gab eine Zeit in Deutschland, wo es nothwendig war, darauf aufmerksam zu machen, daß Lessing, nach dem wahren Sinne des Wortes, kein Dichter genannt werden könne, weil eine einseitige Bewunderung des großen Mannes fast nur den großen Dichter in ihm sehen, und in dieser Tragödie, trotz einiger Mängel, das vollendetste Trauerspiel unserer Nation erkennen wollte. Diese Tage sind vorüber, und es kann wieder von Nutzen sein, unsere leer phantasirende Jugend auf Lessing auch als Dichter aufmerksam zu machen, auf den Scharfsinn und die Tiefe seiner Compositionen, auf die Gründlichkeit seiner Motive, auf den Adel der Charaktere und den philosophischen Witz seiner Sprache. Wer das Theater studiren will, muß durchaus den Bemühungen Lessing's, auch seinen Schauspielen, eine wiederholte Aufmerksamkeit widmen.

Der „Nathan" ist jetzt in manchen Städten aus höheren Rücksichten wieder vom Theater verschwunden. Für das Theater kein großer Verlust, so ehrwürdig, groß und eigenthümlich sich auch in diesem Werke der edle Geist Lessing's offenbart. Jede Bühne aber, die sich achtet, sollte immer wieder zu Zeiten Emilie und Minna mit ihren angestrengtesten Kräften darstellen. Es wird dem Theater selbst

vom größten Nutzen sein, sich in dieser edeln, fein abgewogenen Sprache zu üben, es bleibt dadurch immer noch eine Möglichkeit übrig, sich wieder zum Bessern, zur Wahrheit und zum Adel hinauf zu winden. Das Theater muß von Zeit zu Zeit auch etwas für sich selbst thun, um zu lernen und sich zu erheben, selbst wenn das Publikum diese Bemühungen nur lau aufnehmen sollte; aber glücklicher Weise ist dies nicht der Fall, sondern dieser wahre deutsche Genius wird auch immer noch vom Volke erkannt. Darum wäre es vielleicht zweckmäßig, gerade jetzt auch einige andere seiner dramatischen Arbeiten der Bühne wieder zurückzugeben, von denen selbst die schwächsten den größten Theil der besseren unserer Tage so weit überragen.

Die Darstellung dieser Tragödie war denn freilich auch eine ganz andere, als die der „Schroffensteiner". Man fühlte deutlich, wie lebendiger und wahrer jedes Wort gesprochen wurde, weil der Vers den Recitirenden nicht die Pflicht (wie sie sich meist einbilden) auflegte, hohl und leer zu deklamiren. Jene Monotonie, die das Trauerspiel auf unseren Theatern so langweilig macht, war glücklich vermieden. Am Zusammenspiel, an jener wahren geistigen Einheit fehlte es freilich wieder: und wie konnte es anders sein, wenn die Rolle des Prinzen so ganz aus dem Gemälde heraus fiel, so durchaus allen Absichten des Dichters widersprach? Bei so schwierigen Aufgaben zeigt sich recht der Mangel der neuen deutschen Schauspielerschule (wenn man das Schule nennen kann, wo eben Alles fehlt), daß sie das Rechte niemals finden werden, weil sie selbst nicht wissen, in welcher Gegend sie es suchen sollen. Der Anstand muß schon sicher sein, die Sprache völlig ausgebildet, um die Grazie durch Studium zu erringen, die zu dieser Rolle erfordert wird, die ganz und Alles mit dem Zauber der Lie-

denswürdigkeit bezahlen und so ihre Bösartigkeit vergessen machen soll. Sonst wird aus diesem Prinzen nur ein roher, begehrlicher Jüngling, der mehr wie einmal an das Gemeine streift. Alle Leidenschaften und Schmerzen, Bosheit wie Tugend müssen sich in den Kreisen der Feinheit und des Anstandes bewegen. So hat es wenigstens der Dichter verlangt; ob auf diesem Wege die wahre Tragödie zu erreichen ist, ist eine andere Frage, deren Erörterung nicht hierher gehört.

Odoardo war zu loben, hatte nur zu viel Spiel, war aber besser, als ich diese Rolle seit Jahren gesehen hatte. Uebrigens hat mich noch kein Schauspieler in diesem Charakter befriedigt. Eckhof's Größe soll sich in früheren Zeiten hier am trefflichsten gezeigt haben. Fleck verfehlte den Charakter fast ganz.

Mlle. Müller war als Emilie vorzüglich, jedes Wort Kraft und Leben. Diese Rolle habe ich noch nie mit diesem Feuer, mit dieser ergreifenden Wahrheit auf irgend einem Theater gesehen. Gleich ihr Auftritt, wie meisterhaft! eine Scene, die sonst immer verfehlt wird, und fast ohne alle Wirkung ist. Mit diesem Organ, diesem regen Leben, dieser Phantasie müssen sich große Wirkungen hervorbringen lassen. Warum ist die Schauspielerin in Kleinigkeiten unachtsam? Sie sagt, sie wolle als Braut sogleich wieder erscheinen, kaum mit merklicher Veränderung der Kleidung. Sie hat aber erst ein schwarzes Kleid an, und nachher ein weißes. Das heißt der Zerstreuung des Appiani zu viel zumuthen.

Madame Schröder entwickelte als Orsina ein großes, herrliches, möcht' ich doch fast sagen, ein klassisches Spiel. Auch diesen schwierigen Charakter habe ich niemals so trefflich darstellen sehen. Aber warum zeigt sie ihn selbst in

so verschiedenem, fast entgegengesetztem Styl? Ich erinnere mich vor einigen Jahren eines so übertriebenen und manierirten Spieles, daß ich Lessing, auch überhaupt das Wahre und Schöne nicht wieder erkannte. Dieses große Talent, diese Kraft und Einsicht hätte unsere Bühne zu einem hohen Standpunkte führen können, wenn Manier und augenblicklicher rauschender Beifall nicht etwas so sehr Verlockendes hätten. Nur einigemal (z. B. in der Scene, als der Prinz ihr rasch vorübergeht) nahm die treffliche Frau einen Ansatz, in diese tadelnswerthe Manier zu verfallen, aber sie warf sich augenblicks wieder in das Edle und Schöne. Nur ihr Anzug war zu tadeln. Sie sah zu wenig einer Dame gleich.

Marinelli war schwach; der Schauspieler, der ihn vertreten mußte, stand heute nicht an seinem Platze. Warum er nicht gleich in Uniform auftritt, und so bleibt, ist nicht zu begreifen. Diese schwere Rolle wird immer der Triumph des Herrn Julius bleiben. Ich wenigstens kann nicht begreifen, wie der Marinelli trefflicher dargestellt werden könnte.

Den 18. Mai, im Burgtheater:

„Die Verwandtschaften", von Kotzebue.

Ein sehr schwaches Produkt, in welchem aber Madame Anschütz als Gretchen sehr liebenswürdig war.

Den 15. Mai:

„Die Reise nach der Stadt", von Iffland.

Eines seiner besseren Stücke, das viele komische Gemälde hat und manches gemüthliche Wort ausspricht.

Der treffliche Koch, jetzt der älteste Schauspieler hier, zeigte sich in der Rolle des Einnehmers noch immer als ein großer und vollendeter Künstler. Diese natürliche Art, eine Rede anzufangen, einen Einfall so wie ganz von ungefähr anzubringen, einzufallen, und was der kleinen Künste mehr sind, durch welche diese schlichten, oft unbedeutenden Schilderungen Bedeutsamkeit erhalten, sieht man bei unseren jungen Schauspielern durchaus nicht mehr. Seine Versöhnung mit der Frau (Madame Weißenthurn) war so ergötzlich und herzlich zugleich, daß ich mich mit Freude an diesem Abend in meine Jugend zurückdenken konnte. Und doch gab Fleck diese Rolle des Einnehmers viel schärfer und humoristischer, sehr vorzüglich, aber Koch gefiel mir weit mehr.

Den 20. Mai, im Burgtheater:

„König Lear", von Shakspeare.

Lange noch begleitete mich das Entzücken dieses Genusses und die Erinnerung davon auf meiner Reise. Wien kann sich freuen, ein so großes Talent wie Anschütz für die Rolle des Lear zu besitzen. Der Künstler muß, um diesen Charakter so ausführen zu können, außerordentliche Studien gemacht haben, und sein Fleiß und Eifer ist ihm auch auf die schönste Weise belohnt worden; denn man kann diese Darstellung fast eine vollendete im höchsten Styl nennen. Fleiß und Studium, selbst mit bedeutendem Talente verbunden, genügen aber nicht, um diese ungeheure Aufgabe zu lösen; es muß im Schauspieler ein Strahl jenes wunderbaren Geistes selber leuchten, der dieses ungeheure Werk erschaffen, es so vollenden, und mit so großer Schönheit und tiefer Weisheit umkleiden und ausstatten konnte.

Tritt eine so große Erscheinung auf, dann ist freilich das Theater an solchem Tage etwas Höheres, als es sonst, auch bei seinen besseren Darstellungen, sein kann, und die Eindrücke, die es erregt, lassen sich kaum noch an anderen Kunstgenüssen messen. Darüber hinsehen muß man wol, daß die gutmüthigen Wiener durchaus nicht den alten, mehr als lebensatten König wollen sterben, und noch weniger die zarte Kordelia umbringen lassen, und dadurch den Schluß der großen Tragödie zerstören; indessen hat der Bearbeiter es doch so milde eingerichtet, daß so wenige Schönheiten des Dichters, als nur immer möglich, dadurch verloren gehen. Wie unpassend ein solcher Schluß selbst sei, braucht nicht erörtert zu werden: diese Forderung einer unpoetischen Weichlichkeit ist eben so barbarisch, als wenn man den Oedipus aus unkünstlerischem Mitleid am Leben erhalten wollte. Was wird ihnen denn damit geschenkt?

In den ersten drei Akten (nach den gewöhnlichen Eintheilungen) war der Eigensinn, der heroische Zorn und die Schwäche des Königs trefflich charakterisirt. Erschütternd war der Schmerz und die Verzweiflung des Greises, und wahrhaft erhaben das Anwachsen des Wahnsinnes. Nur blieb hie und da in diesen Scenen Manches zu wünschen übrig, wenn auch das Meiste gelang. Es ist zu bedauern, daß alle neueren Schauspieler nicht genug ihr Organ, und wie sie es behandeln müssen, studiren, darum hört man oft, auch von den allerbesten, heisere und ohnmächtige Töne; sie übereilen sich in der Heftigkeit des Einsatzes, und machen sich dadurch ein wahres Anwachsen und Steigern bis zum höchsten Punkt und zur wahren letzten Kraft der Stimme schwer, oft unmöglich: darum fällt auch die oft schön gesprochene Rede des Zornes oder der Verzweiflung zu plötzlich ab, sie verhallt zu schwach und nüchtern, und

der neue Ansatz erfolgt dann wie übereilt und ohne gehöriges Motiv und die wahre Nüance. Dies bringt immer eine gewisse Monotonie hervor und schwächt die edle und majestätische Haltung, die in diesen mächtigen Aufgaben der Kunst das Unerläßlichste sind. Mit einem Worte, es fehlt diesem sehr ausgezeichneten Künstler zuweilen noch das wahre Portamento der Stimme, um, wenn er sein Ohr fein genug bildet, den Mangel zu vernehmen, noch weit größere Wunder hervorzubringen. Auch ist sein Geberdenspiel noch etwas zu gleichförmig und reißend, wodurch auch hier zuweilen etwas Uebereiltes sichtbar wird, was den Adel der Darstellung schwächt. Wie unrecht handelte aber der Beobachter, der über diese kleine Makel die hinreißende Großheit, das Erschütternde und die mächtige Furchtbarkeit übersehen wollte, die dem trefflichen Schauspieler in den Scenen des Fluchs und der Raserei so poetisch zu Gebote stehen.

Wahrhaft und unbedingt als großer Meister zeigt er sich aber in der letzten Hälfte der Tragödie. Es erfordert eine seltene schaffende Phantasie, um die sonderbaren Forderungen des Dichters in Wirklichkeit zu setzen, ihn zu erklären, und für alle jene kühnen Uebergänge in Stimme, Geberde und Stellung einen poetischen Zusammenhang zu finden, und dabei doch alle bizarren Unterbrechungen, alle Annäherungen an das Komische und Lächerliche in ihrer ganzen Kraft stehen zu lassen. Wer mit dem Dichter innigst vertraut ist, immer und immer wieder diese Scenen seiner Phantasie vorgeführt hat und jedes Wort auswendig weiß, für einen solchen gibt es kein größeres Entzücken, als von einem wahren Schauspieler sich Vieles in einem neuen Lichte vorstellen, gewissermaßen ganz neu erklären zu lassen, überrascht zu werden durch große poetische Wahrheit,

die ganz nahe und in der Sache selber liegt. Dies ist die wahre Art, den einzigen Dichter zu verherrlichen und sich seinem Geiste nahe zu stellen, nicht aber jenes Jagen nach willkürlichen neuen Lesearten, das die Engländer auf einige Zeit so von der Bahn des Richtigen und Schönen entfernt hat.

Diese Darstellung der erschöpften Raserei, die nun in einen schwärmenden Wahnsinn übergegangen ist, hatte mich durch ihre Neuheit und Wahrheit so tief ergriffen, wie es mir wol nur in meiner früheren Jugend begegnet ist. Unbeschreiblich schön war das Erwachen des Greises und das allmälige Wiedererkennen Kordelia's. Hier und in den letzten Scenen ward das Kindische, ganz hingegebene Alberne, und in diesem die tiefste Rührung, der erhabenste Schmerz und die erschütterndste Freude mit solchen Farben gemalt, daß keine Worte demjenigen, der das Schauspiel selber nicht sah, eine Anschauung oder Ahnung von dieser wundervollen Malerei geben können. In diesen herrlichen Scenen war der Künstler Fleck und Schröder ganz unähnlich, er hat sich hier einen ganz neuen Weg entdeckt, und das Große, was er hier geleistet hat, ist nach meiner Einsicht nicht genug zu loben.

Mlle. Müller, als Kordelia, trefflich, sie sprach sehr herzlich, doch glaube ich, könnte diese Rolle noch einfacher gegeben werden.

Welche Wirkung müßte diese Tragödie auf der Bühne hervorbringen, wenn Alles in diesem Geiste dargestellt würde, und jede nothwendige Virtuosität dann harmonisch, alle Theile zu einem schönen Ganzen vereinigt, zusammenklängen! Aber alles Zusammenspiel mangelte völlig, alles Uebrige schleppte, die gedehnteste Monotonie ermüdete, wenn Lear nicht zugegen war, sodaß es fast war, als wenn in-

deſſen das Schauſpiel ſtille ſtände. Kein Feuer, keine Raſchheit, keine Präciſion. Kent in Laune, Zorn, Mitleid, als Kent und Cajus ſtets dieſelbe Monotonie; ſo Gloſter, Edgar ganz außerhalb des Stückes, und Edmund unbedeutend. Unbegreiflich, wie eine Bühne, die man im Luſtſpiel vollendet nennen kann, ſo ganz vergeſſen hat, dieſelbe Vortrefflichkeit auf die Tragödie überzutragen.

Das Publikum iſt zu loben, daß es das Schöne anerkennt. Die Rolle des Lear wurde ſo ſtark mit Beifall begrüßt, daß das Schauſpiel bei einigen großen Momenten ſtille ſtehen mußte, um dieſe rauſchende Freude nur erſt wieder verſtummen zu laſſen. Man iſt freilich auch gegen das Verkehrte und Falſche zu tolerant, weil man ſich ſchon daran gewöhnt hat, und Wien, wie jede Stadt, hat ein ſonderbares patriotiſches Gefühl für ſeine Schaubühne.

Ueber das Tempo, in welchem auf der Bühne geſprochen werden ſoll.

Dieſe Frage hängt genau mit der zuſammen, die in unſeren Tagen ſo oft in Anregung gekommen: auf welche Weiſe der Vers recitirt werden ſoll.

In früheren Tagen war darüber kein Streit und keine Verlegenheit. Die verſchiedenen Theater kamen darin überein, daß die Art und Weiſe, wie Jedermann im gemeinen Leben ſprach, beim Luſtſpiel ſowol wie bei der Tragödie zum Grunde gelegt wurde. Verſchiedenheiten, merklichere oder unbedeutendere, gab es freilich auf den verſchiedenen Bühnen, und dem Norddeutſchen, der nach Wien kam, fiel

es auf, daß hier von allen Schauspielern langsamer gesprochen wurde, und zwar in einer Weise, die man wol zum Unterschiede von Berlin und Hamburg eine Predigt nannte, indem alle hier, aus Furcht undeutlich zu werden, eine zu große Deutlichkeit, ein zu merkliches Herausheben, auch der unbedeutenden Worte und Sylben vorwalten ließen, und dadurch dem Ohr der Norddeutschen jener leichte, spielende und lebendige Hauch verloren ging, welchen diese, von ihren trefflichen Schauspielern so verwöhnt, zu einer guten Darstellung unerläßlich fanden.

Man nimmt gewöhnlich an, daß sich die Dehnung, das Anhalten oder die Behendigkeit und Schnelle der Rede nach der Größe oder Kleinheit des Raumes richten müsse, in welchem gesprochen wird. Aus diesem Grunde haben auch, besonders vormals, sich viele Prediger einen eigenen langsamen, halb singenden, halb schreienden Ton angewöhnt, um nur vernehmlich zu bleiben, ohne zu bedenken, daß eine so monotone Deutlichkeit die Zuhörer ermüden und einschläfern müsse. Es hat sich aber erwiesen, daß auch die großen Säle, wenn sie nur sonst akustisch gebaut sind, die schnellwechselnden Töne eben so vernehmlich, als die gedehnten und stark accentuirten erschallen lassen, und die neueren Geistlichen bestreben sich auch immer mehr, ihren Vortrag in gewöhnlicher Redeweise zu halten, und nur hie und da mit feierlichen Klängen die Aufmerksamkeit zu erregen, oder die inhaltschwersten Gedanken dadurch heraus zu heben. Im Drurylane, dessen Saal eben so groß ist, als der in Coventgarden, verstand man auch die behende Rede Kean's eben so gut, als im zweiten Hause den langsamen Kemble. Stört ein Echo, verhallt der Ton in den Mauern und wird nicht getragen, oder ist der Raum zu unverhältnißmäßig ausgedehnt, so kann freilich dem entfernten Zuhörer

die ſchnelle Rede leicht unverſtändlich werden. Ohne Noth hat ſich aber ſeit zwanzig Jahren ungefähr ein hohler langſamer Ton auf unſere Bühne, ſtatt des früheren lebendigen, verpflanzt, den die Lehrer in den Kirchen mit ſo vieler Einſicht großentheils aufgegeben haben.

Warum ſoll der Grundton des Trauerſpiels langſamer ſein, als der des Luſtſpiels? Unſere früheren großen Schauſpieler nahmen in dieſer Hinſicht keinen Unterſchied an. Daß einzelne Reden, Scenen und Worte herausgehoben werden, daß nach den Umſtänden eine einzige Sylbe ſo angehalten und accentuirt werden kann, daß ſie einen großen Sinn ausſpricht oder ſelbſt dadurch eine tragiſche Wirkung hervorbringt, braucht kaum erinnert zu werden. Ich habe auch nirgend bemerkt, daß man ſich bemüht, die „Emilia Galotti" in ein langſameres Tempo zu ſetzen, als die gewöhnlichen Luſtſpiele. Es iſt alſo wol hauptſächlich der Vers, der in neueren Zeiten dieſe Veränderung in Deutſchland hervorgebracht hat.

Der monotone Alexandriner hat die Franzoſen gezwungen, eine eigene künſtliche Deklamation zu erfinden, in welcher es oft die größte Anſtrengung koſtet, den Vers und Reim nicht hören zu laſſen. Weil dieſe Manier aber, conſequent durchgeführt, den Vers und ſehr oft auch die Abſicht des Dichters vernichten würde, ſo muß er an vielen Stellen wieder durchklingen, und wo und wie oft es geſchehe, iſt ganz der Willkür oder dem Geſchmacke des Recitirenden anheim geſtellt. Die franzöſiſche Tragödie, die ſich ſo bewußtvoll aller Wahrheit gegenüber ſtellt, muß den Spieler natürlich auch zu einem Ton und einer Erhebung begeiſtern, die niemals an das gewöhnliche Leben erinnern. Hier wird nun auch ganz von ſelbſt und auf lobenswerthe Art ein langſames Tempo eintreten, um immerdar ver-

ständlich, und immer würdig, edel und majestätisch sich vernehmen zu lassen. Baron, der, nach dem Urtheil älterer Kenner, Natur und Wahrheit am herrlichsten mit dem Adel der Tragödie vereinigte, behandelte den Vers mit der größten Willkür, ließ ihn fast nie vernehmen, setzte Pausen, wo Keiner sie vermuthete, und band Zeilen zusammen, die jeder Andere trennte, sodaß in seiner schönen Sprache der schlechteste Vers wie der beste klang, und alle sich nur wie freie rhythmische Sätze vernehmen ließen. Dabei aber sprach er, vorzüglich im Alter, die meisten Stellen so langsam, daß, wenn er spielte, die Stücke fast eine halbe Stunde länger währten, als gewöhnlich.

Das gereimte Lustspiel geben die Franzosen fast immer rasch, und hier stoßen sie freilich noch öfter mit jener Willkür vier oder fünf Verse zusammen, und sprechen so schnell, daß man kaum folgen kann, als in der Tragödie, in welcher diese Manier bei ihnen auch beliebt ist.

Den Martellianischen Vers, von dem schon früher einmal die Rede gewesen ist, sprechen die Italiener im Lustspiel rasch und bestimmt, außer wo seine Schwerfälligkeit charakteristisch sein soll. Von der Tragödie jenes Volkes kann nicht die Rede sein, denn sie liegt ihnen so fern, daß die tragischen Darstellungen, die sie zuweilen versuchen, höchst langweilig, monoton und ermüdend sind.

Diese Monotonie, an welcher die Darstellung der deutschen Tragödie jetzt ebenfalls fast allenthalben leidet, findet man wenigstens bei den Franzosen (den guten Schauspielern) niemals, mag auch eine gegründete Kritik gegen ihr Spiel sonst Vieles einzuwenden haben. Bei uns aber hat unleugbar die Einführung des Verses die Recitirenden fast alle irre geführt, denn sie haben sich durch ihn eine skandirende Singweise angewöhnt, einen wiederkehrenden Abfall

und ein gleichmäßiges Aufſteigen der Stimme, daß ich oft die Geduld der Zuſchauer bewundern muß, die eine lange Tragödie ſich in dieſer falſchen Deklamation zumeſſen laſſen, und dabei ziemlich befriedigt ſind.

Wird dieſe unpaſſende Feierlichkeit einmal angenommen, und zugleich jener dumpfe Ton, der ſich von dem des gewöhnlichen Lebens entfernen und einen edleren bedeuten ſoll, ſo folgt auch ganz von ſelbſt, daß ein langſames Tempo eintreten muß, in welchem ſich denn dieſes hin- und hergeſchwungene Recitiren gleichmäßig fortbewegt.

Die wunderbare Fähigkeit unſerer Seele, in der Zeit Eindrücke vermöge der Worte einen nach dem anderen aufzunehmen und aus ihnen Bilder, Gedanken, Ueberzeugungen und Ideen zu bilden und zu finden, hat die redenden Künſte, Poeſie, Muſik, Beredtſamkeit und alle Erſcheinungen hervorgebracht, durch welche die tiefſten und heftigſten Leidenſchaften, die ſeligſte Beruhigung, Thränen der Rührung und Lachen der Luſt und Freude, die ſeltſamſten Vorſtellungen und die Sprünge der Laune abwechſelnd unſeren Geiſt beherrſchen. Es läßt ſich vielleicht keine Regel auffinden, gewiß aber darüber nachdenken, in welchem Zeitmaß die Worte einander unter gegebenen Bedingungen ablöſen müſſen, um den nothwendigen und bezweckten Eindruck hervorzubringen, und unſere Seele ſo zu erſchließen, daß ſie in aufgeregter Kraft durch die ſchaffende Phantaſie alle die einzelnen Laute, Bilder und Redetheile ſo zu einem Ganzen verbindet, damit jene ſeltſame Täuſchung möglich ſei, die die Paſſivität des Zuhörers in ſo große Aktivität verwandelt, daß er mit dem Dichter dichtet, und faſt eben ſo viel Geiſt als dieſer hinzufügt, um wahrhaft das Kunſtwerk, hier und dort gleichſam zwiſchen beiden getheilt, zu erſchaffen. Je größer die Aufgabe iſt, deſtomehr wird

auch beim Drama der dritte Künstler, der Schauspieler hinzuthun müssen, um die vorgesetzte Wirkung nicht zu schwächen.

Es bedarf keiner Frage, daß ein großartiges Gedicht in nüchterner Schnelligkeit hingeschwatzt, schnell vorübergleitend nicht unsere Seele bis auf den Grund erschüttern könne. Ebensowenig aber kann jene Leidenschaftlichkeit, in welcher, als in seinem Elemente, das Dichterwerk aufgehen soll, erregt werden, wenn Pausen, Langsamkeit, Anhalten, die Worte und Bilder immer wieder stören und unterbrechen, die jenen Strom oder Sturm hervorrufen sollen, auf welchem in geistiger Kraft die Gestaltung des Ganzen, die Durchdringung aller Theile zur Einheit sich kräftigen und erscheinen soll, um jene überirdischen Gefühle zu erregen, jene Anschauungen und Erschütterungen, die dem Ungerührten jenseit des menschlichen Vermögens zu liegen scheinen. Ob sich alle Menschen, ob sich nur Viele je zu dieser ächten Begeisterung erhoben haben, ja ob sie es nur vermögen, ist die Frage. Ein anderer Zweifel möchte der sein, ob auf alle Gemüther, auch wenn sie erregbar sind, das gleiche Zeitmaß auf dieselbe Weise wirke.

Ich glaube, daß die wenigsten Menschen von der Kunst jene oben beschriebene Erschütterung, dieses völlige Aufgehen ihres ganzen Selbst in ihr auch nur verlangen. Die Meisten sind mit leichten Rührungen zufrieden und diese werden ihnen, im Komischen wie im Tragischen, von jenen Schauspielern erregt, an welche sie gewöhnt sind. Ich gestehe aber, daß mich schon Iffland's langsame Art in seinen ernsthaften und empfindsamen Rollen ängstigen konnte, und einen jeden ächten Genuß verkümmern, indem meine Ungeduld ihnen zuvoreilte, um das Wort und die Rede zu ergänzen, mit der er oft so quälend zögerte. Kemble in London konnte mich durch diese Dehnung fast niemals

täuschen, ich sah immer nur (bis auf wenige Ausnahmen) den Schauspieler und seine Manier vor mir. Ich muß auch bekennen, daß mir bei aller Vortrefflichkeit des Vortrags die Wolf'sche Deklamation, sowol von ihm als seiner Gattin, immer um ein Geringes zu langsam ist, sodaß es meiner Phantasie etwas schwer wird, recht leicht und behaglich den Künstlern zu folgen.

Die frühere deutsche Schule kannte, wie schon gesagt, diesen Unterschied des Tempo, diese neuere Langsamkeit, nicht, und ich halte diese Art und Weise für die richtige. Sie ist aber auch, um die Tragödie zu recitiren, viel schwieriger, als die neuere Erfindung, weil das Unbedeutende, die Nüchternheit, ihr ganz nahe liegen, und weil die Aufgabe, Majestät, große Gesinnung, Leidenschaft auf diese natürliche Weise auszudrücken, wie Schröder, Fleck oder Reinicke thaten, weit schwerer zu erringen ist, als sich gleich vom Anfang in einer Sprache feierlich vernehmen zu lassen, die der natürlichen fern liegt. Dies wissen auch die besseren unserer jetzigen Schauspieler selber recht gut, und ziehen es aus Sicherheit vor, sich in dieser Manier zu bewegen.

Der Rhythmus der Conversationssprache müßte also wol die Basis auch des Trauerspiels sein und bleiben. Die prosaischen Tragödien werden auch so genommen, denn Jeder fühlt, daß sich die unendlich wechselnden Sylbenmaße einer „Emilia Galotti", dieser scharfe Witz, diese Geistesgegenwart der verständigen Prosa unmöglich so dehnen und taktmäßig accentuiren lasse, wie so viele neue Verse, in denen der Dichter oft mit dem Schauspieler um die Wette schläft.

Obige Behauptung muß aber dahin verstanden werden, daß dieser Grundton nur das Element sein kann, in welchem sich in allen möglichen Modifikationen die Kunst des Sprechers bewegt. Eben jene neuere Monotonie soll aufhören,

und in jener freien Art müssen sich alle Tempi, die raschesten wie die langsamsten, das Largo wie das Allegro rauschend und abwechselnd bewegen, wohlverstanden, so wie es der Gegenstand erfordert, und nicht Alles in jedem Gedicht, wie es wol die Franzosen zu machen pflegen. Nur dadurch sind jene Anhaltungen, bedeutenden Pausen, jene einzelnen Worte, die das ganze Theater auf lange füllten, auch wieder möglich, die man jetzt niemals vernimmt, weil in der schläfrigen Monotonie doch wieder ein Mangel an Haltung herrscht, der jene großartigen Momente zu früh überholt und verdunkelt.

Die Hauptsache aber ist, daß der dramatische Vortrag sich unter keine allgemeine Regel bringen läßt, weil er noch weit mannichfaltiger, geistiger und vielseitiger ist, als es nur jemals der Ausdruck, der Ton oder die Zeitmaße der Musik sein können. Darum kann er auch nicht bezeichnet und festgehalten werden. Dramatische Schulen können Unarten verbannen, auf Fehler aufmerksam machen, aber das Rechte, das Größte muß immer dem Künstler selbst anheim gestellt bleiben. Dieser muß sich freilich einer vielseitigen Bildung befleißigen, die Muster im Auge behalten, seinen Geschmack läutern, in der heftigsten Empfindung besonnen bleiben, als Darsteller selber Poet sein, um zu wissen, wo er an des Dichters Stelle treten muß, um ganz seinen Beruf zu erfüllen. Und eben, weil Manier und Unnatur so viel näher liegen, weil der Beifall der Menge um so wohlfeileren Preis zu bekommen ist, so sehen wir in der Regel das Gegentheil jener Forderungen eintreten. Und weil diese, so übertrieben sie scheinen mögen, im Instinkt des ächten Genies unentwickelt liegen, und dessen wahre Bildung nur in der Entwicklung bestehen kann, Genie selbst aber eine so gar seltene Erscheinung ist, so bleibt schon deswegen der Beruf

des Schauspielers ein höchst mißlicher, auch beim besten Willen des Talentes, weil er das im Augenblick hervorzaubern soll, wozu sich Dichter, Musiker und Maler wenigstens mehr Zeit und Einsamkeit gönnen. Weil bei ihm die Widersprüche der Forderungen und ihr seltsamer Contrast mit der Möglichkeit und Gegenwart am grellsten ins Auge fallen, so haben Viele überall bezweifeln wollen, ob die scenische Darstellung nur eine Kunst zu nennen sei. Eine selbständige muß sie wenigstens nicht werden wollen, sondern sich innigst an die dramatische Dichtkunst selbst schmiegen. Die manierirte, oder fast pantomimische, oder die, die sich immer, selbst am liebsten, mit schlechten Schauspielen begnügt, strebt eine selbständige zu sein, und richtet sich auf diesem Wege zu Grunde.

Es muß, wenn auch auf dem Grunde der natürlichen und gewöhnlichen Rede, jedes Schauspiel sein eigenes Zeitmaß haben, in diesem jeder Charakter, und in diesem wieder jede Scene, jedes Gefühl, jeder Vers. Die „Iphigenie" muß etwas gehaltener und feierlicher durchaus gegeben werden, als der „Tasso", der sich leichter und geistreicher bewegen darf. Aber freilich wird die Priesterin doch anders sprechen, als Thoas, Pylades leichter und beweglicher als Orest. Die Erzählung der Greuel ihrer Familie wird Iphigenie anders vortragen, als die Verlegenheit, mit welcher sie Arkas und Thoas ausbeugen will. Tasso wird im Zorn schneller sprechen, als in jenem schönen Monologe seines tiefsten Schmerzes; und wie wird sich auch in diesem jeder Vers, jeder Ausruf und Seufzer anders und wieder anders, langsamer, schneller, klagend oder resignirt bewegen und verhalten. Der Fürst ist auf ganz andere und leichtere Weise ein gehaltener Charakter als Antonio, und wenn die Prinzessin und Leonore in derselben Weise sprechen, und Antonio

und Alphons in gleichem Tone, so ist eben jene Einförmigkeit da, über welche ich Klage führe.

Wird Jago nicht fast immer sich schneller und behender äußern, als Othello? Wird in des Letzteren Wuth nicht selbst eine anstoßende Rauheit, ein Zögern vernehmbar bleiben? Lear und Gloster, beide Greise, beide in ähnlichen Lagen, werden gewiß auf verschiedene Weise ihren verwandten Schmerz äußern.

Wie könnte man die Unendlichkeit dieser unzähligen Nüancen auch nur andeuten wollen? Für den, der sie nicht sieht und fühlt, wären es doch nur unnütze Worte.

Es fragt sich noch, in wiefern der Vers als Vers gelten soll? ob man ihn so völlig unhörbar machen darf, wie Baron that? ob der Reim, und wie stark er darf vernommen werden? Auch hierüber kann man nur in einzelnen Fällen, nicht im Allgemeinen, eine bestimmte Antwort geben. Es ist auffallend, wie die Franzosen ihren Reim behandeln. In Brüssel und Paris hörte ich ganze Scenen der „Phädra" und anderer Tragödien so schnell und reißend vortragen, als wenn diese Verse aus Anapästen oder noch schnelleren Maßen, bestänben, z. B. gleich Hippolyt's erste Rede:

Le dessein en est pris, je pars, cher Théramène,
Et quitte le séjour de l'aimable Trezène,
Dans le doute mortel dont je suis agité,
Je commence à rougir de mon oisiveté:
Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tête si chère,
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.

In England vernahm ich in Shakſpeare's Gedichten niemals den Unterſchied von Vers und Proſa, am wenigſten in Kemble's Redeweiſe. Wir Deutſchen aber laſſen unſern Jamben, ſelbſt wenn er ganz proſaiſch, oft ſogar matt iſt, immer durchhören, und unſere Schauſpieler ſetzen einen Vorzug in dieſe taktſchlagende Weiſe. Der wahrhaft gute Vers wird ſich im verſtändigen Munde bei uns nie ganz vernichten laſſen, wenn der fühlende Schauſpieler nur immer nach dem Sinne des Dichters ſpricht. Bildet man ſich aber ein, man müſſe nach jedem Verſe eine kleine Pauſe eintreten laſſen, in der Mitte deſſelben hinauf, gegen den Schluß mit der Stimme hinabſchwingen (oder umgekehrt, wie man es auch wol hört), ſo entſteht eine ſo ſchülerhafte Deklamation, daß das matteſte proſaiſche Familiengemälde der beſten Tragödie, ſo vorgetragen, vorzuziehen iſt.

Unſere Schauſpieler, die gelehrt genug ſind, um den Jamben zu kennen, verletzen aber den Wohllaut dadurch noch empfindlicher, wenn ſie jede ſogenannte Länge wollen geltend machen, z. B. in der „Iphigenie", 1. Sc.

Heraus in eure Schatten, — —
— — — —
Und es gewöhnt ſich nicht mein Geiſt hieher:

ſtatt zu ſprechen:

Und es gewöhnt ſich nicht ꝛc.

wodurch dieſer Vers, im Contraſt mit den vorigen und folgenden erſt ſchön und wohllautend wird.

Im Gegentheil muß wieder dieſer Vers eine lange Sylbe gewinnen:

Ihm ſchwärmen abwärts immer die Gedanken,

Wenn Ariel im „Sturm" (Sc. 2) dem Proſpero Nachricht gibt, und er in der Schilderung des Ungewitters ſagt:

Zeus Blitze, die Verkünder
Des schreckbarn Donnerschlags, sind schneller nicht
Und Blick-entrinnender; das Feu'r, die Stöße
Von schwefelichtem Gekrach, sie stürmten, schien's, ꝛc.

so würde der Redende alle die Sprachschönheiten, die ein so trefflicher Verskünstler wie Schlegel hier so bedeutend und glücklich eingelegt hat, nicht nur zerstören, wenn er die gewöhnlichen Jamben taktmäßig wollte hören lassen, sondern diese schöne, rasche, geistermäßige Rede würde auch noch dadurch sehr schleppend und matt erschallen.

Für den Kenner bedarf es keiner Erinnerung, daß alle Versmaße auf die verschiedenste Weise in den dramatischen Jamben hineinklingen, daß aber der große Schauspieler, der ein feines Ohr und eine schöne volle Stimme hat, noch weit mehr rhythmische Schönheiten einweben kann, und daß derjenige, der sich nun glaubt der Jamben bemächtigt zu haben, indem er uns taktschlagend ein einförmiges Geklapper vormißt, besser thäte, sich seine Rolle als Prosa abschreiben zu lassen, um doch jener Wahrheit etwas näher zu kommen, mit welcher er unbewußt in „Emilia" oder „Minna von Barnhelm" spricht. Freilich vernimmt man auch schon hie und da einen gezwungenen, aufgeschraubten Ton in der Prosa, wenn sie sich zum Edeln erhebt.

Man wird also beobachten müssen, in welchen Stücken, oder Charakteren, oder Scenen, oder einzelnen Stellen der Vers gewissermaßen ganz verschwinden darf und als Prosa klingen, und eben so umgekehrt, wo und wie er vorherrschen darf. Die Verse in Goethe's oben angeführten Meisterwerken müssen gewiß mehr und anders gehört werden, als im „Wallenstein", und in diesem wird der Charakter Thekla's me-

lodiſcher müſſen recitirt werden, als der der Gräfin Terzky, oder der übrigen Perſonen. Die Jungfrau muß die „gereimten Zeilen anders, als die übrigen vortragen, ohne in leere Deklamation überzugehen, und die ſchönen gereimten Scenen der „Sommernacht", oder des „Romeo" müſſen ſich in anderer Art, als die Verſe des „Sturms" vernehmen laſſen.

Wäre es einmal möglich, daß der Sophokles'ſche Trimeter von unſeren Bühnen tönte, ſo müßte dieſer freilich, wenn ihm ſein Recht geſchehen ſollte, langſamer als unſere Hendekaſyllaben geſprochen werden, auch wol auf ganz andere Weiſe, voller, mächtiger und mit einer fortwährenden Anſtrengung, die bei jedem neueren Stück, ſo unausgeſetzt angewendet, als ein lächerlicher Schwulſt erſcheinen würde. Ein ſolcher Verſuch, wenn ſich Künſtler von ſo großem Geiſte fänden, die auch das unerläßliche os rotundum hätten, müßte freilich ganz das Gegentheil von dem werden, was Schiller und die deutſchen Schauſpieler mit der „Braut von Meſſina" verſucht haben. Soweit von der Wahrheit hat ſich unſere Bühne wol noch nie verirrt, und es bleibt ein unbegreiflicher Irrthum des großen Dichters, auf dieſe Weiſe, die das Schauſpiel aufhebt, ſtatt es zu ergänzen oder zu verklären, den Chor der Alten für uns erſetzen zu wollen. Dieſer Mißgriff, und die vornehme Autorität, die ſo Vielen imponirte, die ſo gern das griechiſche Drama mit dem unſerigen ausgleichen möchten, hat dadurch ſehr geſchadet, daß ſchwächere Geiſter ſich nun ermuthigt ſahen, andere Verſuche unſerem nachgiebigen Theater aufzuzwingen, wodurch es auch auf lange aus ſeiner Beſtimmung verrückt wurde.

Will man uns den Calderon nach dem Original vorführen (was bei dieſem großen Dichter auf jeden Fall den Bearbeitungen ſeiner Werke vorzuziehen iſt), ſo würde hier

der Grundvers, der trochäische, wo möglich noch schneller, wenigstens bewegter, als im Zeitmaß der gewöhnlichen Conversation gesprochen werden müssen. Wir nehmen den trochäischen Vers gewöhnlich, im Gegensatz der Jambe'schen, als einen weicheren, langsamen, weshalb ihn viele Neuere auch in Trauergedichten, und den modernen Elegien angewendet haben. In den alten Tragödien tritt er als das raschere, schnell mit sich fortreißende Versmaß auf: etwas Aehnliches ist die Romanze der Spanier, die so häufig den Charakter der unmittelbaren Begeisterung trägt. Die Erzählungen, die langen Reden in Calderon, die fast immer mit der Assonanz vorgetragen werden, müssen daher mit der größten Lebendigkeit und Raschheit, und wo es die Scene will, mit starker Leidenschaft gesprochen werden, denn nur so wird die ausgeführte Malerei, die Parentheſe in der Parentheſe, die Wiederholung begreiflich, und kann durch den Redner bis zur größten Schönheit erhoben werden; wie es gegentheils wol das geduldigste Ohr nicht ertrüge, diese langen Reden langsam, gemessen und in dem sinkenden Tonfall anzuhören. Die gereimten Trochäen, die meist zärtlich oder spielend, witzig und geistreich, seltener leidenschaftlich sind, können etwas langsamer und leichter gesprochen werden. Gehalten, selbst schwer darf der Vortrag sein, wenn der Dichter die Stanzen, oder gar das Sonett wählt, denn hier ist der Jambe, im Gegensatz des Trochäen feierlich; am pomphaftesten muß aber die Lyra auftreten, in der der Dichter seine ganze Pracht der Sprache und Malerei entfaltet, und selbst in den komischen Reden parodisch stets einen großen Accent auf dieses Sylbenmaß legt.

Für den verständigen Schauspieler braucht kaum erinnert zu werden, daß er das angewöhnte Geberdenspiel der gewöhn-

lichen Stücke hier auch nicht anwenden kann, und daß dieses, mit der Recitation in Harmonie tretend, auch fremdartig, stärker, majestätischer oder leidenschaftlicher sein muß. Auch dürfen jene Pausen des Abgehens und Eintretens nicht einfallen, die das immer schnell strömende Gedicht zu prosaisch unterbrechen und die zarte musikalische Zusammensetzung zerstören würden.

München.

Den 23. Mai besuchte ich das neu aufgebaute prächtige Theater. Der Eingang ist imposant, die Vorhallen groß, die Treppen würdig, Säulen, große Verhältnisse, Alles macht einen edeln Eindruck. Inwendig Pracht auf Pracht, Goldverzierung, wohin man sieht; das Auge ist fast geblendet. Das Theater ist rund, und faßt in den Logen und im Parterre sehr viele Menschen. Dabei ist es hoch und gewölbt, was auf jeden Fall für eine Schaubühne ganz unzweckmäßig ist, weil der Ton verhallt. Behaglich fühlt man sich auch in dieser prächtigen Umschließung nicht. — Ich nehme endlich den Komödienzettel zur Hand, um zu sehen, welche große, erhabene Begebenheit sich nun in diesem mächtigen Raum vor meinen Augen entwickeln soll, die nur irgend diesem Gebäude entsprechen könnte, und lese:

„Die beiden Grenadiere, oder die verwechselten Tornister."

Es ist eins der Lustspielchen, nach dem Französischen.

Die Figuren erschienen in dem ungeheueren Raum wie Pygmäen: um zu verstehen, war große Anstrengung nöthig, denn die Töne verhallen oben in der Wölbung, wie ich vorausgesehen hatte. Eine Bühne muß durchaus ein flaches

Dach haben, um den Ton stark hinaus zu werfen, und es wäre zu wünschen, man könnte sie oben, über der Scene selbst, durch Architektur schließen, damit nicht auch hier schon zwischen gemalter Leinwand die Worte in die leeren Räume hinauf verhallten.

Der komische Schauspieler war sehr zu loben. Sonst schien man zu glauben, es gebe rasches Spiel, wenn eins dem andern die Worte aus dem Munde fängt, indem sie noch kaum gesprochen sind. Ich vermißte daher dieses sichere Maß, jene Feinheit, wodurch man in Wien selbst mit den mittelmäßigsten Stücken ausgesöhnt wird.

Ein Ballet folgte, mit Flugwerk, Amor, Nymphen, Lufterscheinungen und vielerlei Sprüngen und Umkräuselungen. An diesen Kunstproduktionen kann ich einmal kein Interesse nehmen, und ich verstehe sie nicht zu würdigen. Ein Groteskotänzer, La Roche, zeichnete sich sehr zu seinem Vortheile aus.

Die edeln Fürsten, die, wie hier geschehen ist, soviel zur Unterstützung der Kunst thun, und ihr so große Paläste bauen, sollten noch einen Schritt weiter gehen, und mit derselben Großmuth für deutsches Schauspiel und Komödie ein kleineres, geschmackvolles und zweckmäßiges Haus aufführen lassen. Denn wenn auch Opern und Ballette hier vielleicht gewinnen, so geht das Theaterspiel, Scherz, Witz und Ausdruck der Mine und Geberde hier völlig verloren und zu Grunde. — Der Liebhaber des Theaters muß es wenigstens immer bedauern, wenn er diese zu großen Säle aufmauern sieht.

Den 24. Mai:

„Don Juan", italienisch dargestellt.

Dieses große Musikgedicht stellt sich so, ohne Gespräch und manche später eingeflochtene Späße, edler dar. Im Ganzen wurde es sehr gut gesungen, obgleich man sich fast alle Figuren besser denken konnte, auch wol das Meiste schon besser gesungen ist. Donna Anna war vortrefflich, der Buffo wegen seines gehaltenen Spiels zu loben, obgleich seine Stimme erloschen ist; die Stimme Don Juan's frisch und jung, aber ohne Gefühl und Innigkeit. Zerline löblich, Elvira nur mittelmäßig und Ottavio unbedeutend.

Zuletzt denn, wie allenthalben, die Hölle. Aber welche vortreffliche! So wahrhaft majestätisch und schauderhaft ist sie den frohherzigen Sündern im Theater noch niemals vorgehalten worden. In dem breiten hohen Raum bewegen sich auf der Hinterwand gigantische Verdammte, in verschlungenen Gruppen, wie aus Buonarotti's „Jüngstem Gericht". Am herrlichsten ist aber der Mittelpunkt des großen Gemäldes. Er ist ein ungeheuerer fratzenhafter Kopf, dessen Augen sich rechts und links bewegen, und dessen bewegliche Kinnbacken ebenfalls gräßliche Hauer von Zähnen zeigen. In diesen Rachen, der sich weit aufreißt, wird denn zuletzt auch der böse Don Juan von den Teufeln hinein geschleudert.

Nun lache man doch noch über manche altdeutsche Uhrwerke mit beweglichen Figuren, wo sich die Apostel vor dem Heilande neigen, oder Zeit und Tod auftreten, oder über den unschuldigen Spaß auf dem baseler Brückenthurm, wo mit dem Perpendikel sich die Augen eines Kopfes drehen, der auch abwechselnd zugleich eine rothe Zunge herausstreckt.

Den 25. Mai:

„Dienstpflicht", von Iffland.

Die Verehrer Eßlair's kommen fast alle darin überein, daß der alte Dallner die vorzüglichste Rolle des Künstlers sei. Die Darstellung machte mir aber an diesem Abend nicht völlig den reinen großen Eindruck, wie vor einigen Jahren in Dresden, sei es nun, daß der Künstler wirklich noch mehr in der Manier zugenommen, oder daß das unpassende Theater durch seine Höhe und Tiefe alles wahre Spiel verdirbt und dem Zuschauer durch Entfernung und Undeutlichkeit jenen behaglichen Sinn raubt, der zu jedem Genuß der Kunst, vorzüglich aber der Bühne, unerläßlich ist.

Sonst war an den Spielenden viele Manier und Uebertreibung sichtbar, vorzüglich im Spiel des jungen Dallner. Wohin soll diese falsche Steigerung führen? Einigemal, wo mir das Spiel den meisten Tadel zu verdienen schien, wurde es am lautesten beklatscht.

Den 27. Mai:

„Moses in Aegypten", Oper von Rossini.

Vielerlei musikalischer Lärmen aller Art. — Diese Sachen bringen zuweilen eine eigene Art von Ermüdung hervor, die man nur durch gewisse Kunstwerke kennen lernt; die Anstrengung dieser mit allen Mitteln scheint fast diesen Effekt zu bezwecken.

Tanz. Ballet.

Mein Freund, Herr von Raumer hat vor einiger Zeit geistreiche und inhaltvolle Worte in der Abendzeitung von Dresden über den Unsinn des neuen Tanzes und die sogenannten Ballette gesagt. Was mich betrifft, so muß ich geständig sein, daß ich in manchen Dingen so wenig mit dem Zeitgeiste Schritt halten kann, daß für mich manches Gepriesene, indem ich es nicht begreife, gar nicht da ist; und zu diesen nicht da seienden Dingen gehört die neuere Tanzkunst, zu der sich so Viele, wenn die Bühne ein solches Schauspiel gibt, hinzu drängen, und welcher ich eben so gern aus dem Wege gehe.

Unter allen menschlichen Erfindungen ist es vom Tanz immer am zweifelhaftesten, ob man ihn der Kunst beizählen soll. Diese zweideutige Kunst steht so unmittelbar an der Sinnlichkeit (ohne welche es freilich gar keine Kunst geben kann), daß man sie schon deswegen, um ihren Stand zu retten, in verschiedenen Zeiten zu Aufgaben hat gebrauchen wollen, die ihrem nächsten Beruf fast zu widersprechen schienen. Sie hat schon die erhabensten Leidenschaften ausdrücken, erschüttern, entsetzen, und die Moral befördern sollen, und welch ein seltsames Räthsel- und Geberdenspiel, wovon wir uns keine deutliche Vorstellung machen können, die Pantomimen der Alten waren, ist bekannt genug. In neueren Zeiten hat Noverre vielleicht die Grazie und Bedeutsamkeit der Tanzkunst auf den höchsten Gipfel geführt, und hie und da sind immer noch löbliche Versuche gemacht worden, Leidenschaft, Grazie, Anmuth, Adel und Lieblichkeit in den

Bewegungen der Figuren selbst, sowie in künstlichen Zusammenstellungen von Gruppen hervorzubringen. Aber so oft auch Vestalen haben tanzen müssen, so neigt doch am leichtesten von allen Künsten diese zur Ueppigkeit hin, und es kann ihr daraus auch kein Vorwurf gemacht werden, wenn sie durch körperliche Anmuth und sinnlichen Reiz nur selten (in unseren Zeiten wenigstens) heroische oder religiöse Gesinnung, das Erhabene oder Furchtbare ausdrücken kann und will. Aber deswegen eben muß sie am strengsten bewacht werden, eine verständige Aufsicht muß es verhindern, daß sie nicht ganz zum Wollüstigen und gemein Sinnlichen übergeht.

Dies letztere aber ist dem Tanze unserer Zeiten sowol von strengen Sittenrichtern, als auch von manchem Geschmackslehrer, der in allen Ergötzungen des Menschen noch immer etwas Edles antreffen will, immer wieder von neuem vorgeworfen worden. Wenn es sich so verhielte, so stände es freilich um die sittliche Seite des Ballettes schlimm, indessen es könnte als ein ausgearteter Theil einer früheren bessern Tanzkunst wenigstens um so freier allen Reiz der Körperschönheit entfalten, und so eine Trunkenheit, einen immer noch halbpoetischen Taumel erregen, der zwar vielleicht einer männlichen kraftvollen Nation nicht geziemte, aber doch als Luxus dem Kenner der Antike und einem freigeisternden Kunstsinn einen verhohlenen Beifall, aber doch einen Beifall abgewönne. Daß die Griechen und Römer, als sie ausgeartet waren, dergleichen merkwürdige Ergötzlichkeiten hatten, und daß Perser und Indier, wie andere verweichlichte Nationen des Orients an dergleichen, was wir unerlaubt nennen, sich bei ihren Gastmahlen erfreuten und noch erfreuen, ist bekannt genug.

Man thut aber unseren Tanzenden Unrecht, wenn man

dieſe Beſchuldigung auf ſie wälzen wollte, ſowie unſeren Freunden der Ballette, wenn man ſich daraus ihre Freude an dieſen Darſtellungen erklären wollte. Habe ich doch bei dem Anblick dieſer Verrenkungen nach dem Takte faſt die entgegengeſetzte Empfindung. Der Reiz und die Schönheit des menſchlichen Körpers verſchwinden mir ſo ſehr, daß er mir abgeſchmackt und widerwärtig erſcheint. Bein und Schenkel, die ein Mann ſo von ſich ſtreckt, daß ſie mit dem übrigen Leibe einen rechten Winkel bilden, — wo da eine Schönheit in dieſer Stellung übrig bleibt, iſt mir unmöglich einzuſehen. Kann eine Tänzerin daſſelbe Kunſtſtück, wird Bein und Schenkel ſogar noch mehr zu einem ſtumpfen Winkel erhoben, berührt die Fußſpitze noch mehr aufwärts ſchwebend das Geſicht, dreht ſie ſich dann vielmals behende auf dem ſtehenden Beine kräuſelnd um, ſo ſehe ich in dieſer ganzen Anſtalt ſo wenig etwas Reizendes oder Ueppiges, daß mir dieſe Verrenkung vielmehr ſo garſtig vorkommt, daß wir ſie auf der Bühne gar nicht dulden ſollten. Es mag ſein, daß Tänzer und Tänzerinnen dieſe unnatürlichen Ausdehnungen des Körpers in ihrer Gewalt haben, daß ſie ſich darin üben müſſen, um die wahre Tanzkunſt zu erringen; verſchone man uns aber mit dem unangenehmen Anblick dieſer Studien, und noch weniger berede man uns, daß dies der Tanz ſchon ſelber, und zwar der vollkommenſte ſei. Aus dieſen ängſtlichen Poſituren aber beſteht hauptſächlich der neueſte Tanz.

Oft hatten Kenner mich, wenn ſie mein geringes Wohlgefallen an dieſem ängſtlichen und völlig ungrazienhaften Umſpringen bemerkten, auf Paris und das dortige weltberühmte Ballet vertröſtet. Endlich ſah ich es dort, und zwar eins der größten und beliebteſten, „Zephyr und Flora“. Ich fand aber nur denſelben Verdruß und die nämliche

Langeweile. Eine matte Allegorie, einige Flugwerke durch die Luft, ziemlich geschickt eingerichtet, einen jungen Mann, der Kraft und Grazie genug hatte, um ein guter Tänzer zu werden, wenn ihn der Modesinn nicht zu denselben Albernheiten gezwungen hätte. Die Frauenzimmer waren natürlich alle in fleischfarbenem Tricot, mit gesteiften, aber ganz durchsichtigen Florkleidern darüber, die fast wie luftige Reifröcke abstanden. Diese formirten oft sogenannte Gruppen, daß zehn bis zwölf von jeder Seite sich mit dem Oberleibe niederbeugten, und das eine Bein weit in die Luft streckten. Dann richteten sie sich auf, standen gerade, und streckten das andere Bein rechtwinklig von sich.

Die Pariser waren entzückt, und ich hütete mich wol, meine völlige Unerfahrenheit und Unfähigkeit, diese Kunst zu genießen, zu gestehen. Man wird freilich Alles gewohnt, und so, wenn irgend eine Bühne jetzt ein Ballet aufführt, so weiß ich freilich schon, was mir bevorsteht. Im Carneval zu Rom und nachher in Florenz sah ich Groteskotänzer, die aufspringend so niederfallen konnten, daß sie mit den Schenkeln rechts und links gerade aus auf dem Boden eine völlig gerade Linie bildeten, der Leib fest aufsitzend in der Mitte, wie man sonst nur Puppen so gelenkig glaubte. Das erste Mal entsetzte ich mich bei diesem schauderhaften Anblick, und war überzeugt, die Kunst sei unwillkürlich und im Gegentheil ein tödtlicher Sturz. Das zweite Mal, als man es wiederholte, erschrak ich nur noch, nachher blieb ich kalt und gleichgültig; es war mir zuwider, aber ich war es doch gewohnt worden, und meinte schon, es müsse zum Ballet gehören. Warum hat man dieses Kunststück nicht auch in Deutschland schon nachgeahmt? — Man könnte ohne Zweifel eine große Anzahl von dergleichen merkwürdigen Pas erfinden, — und warum sollte

sich aus diesen nicht ein treffliches Ballet zusammensetzen lassen?

Im Jahre 1805 sah ich in Bologna noch ein wahres, ächtes Ballet in einer Oper, in welcher auch die berühmte Banti, nicht gar lange vor ihrem Tode, noch mit aller Kraft und Fülle ihres Tones sang. In dieser Oper trat ein Zug von Bacchantinnen auf, die in Stellung und Geberde an die schönen Basreliefs der Antike erinnerten und das lebendigste und reizendste Schauspiel aufführten, das ich in dieser Art jemals gesehen habe. Sie tanzten aber wirklich, und erlaubten sich jene Verrenkungen nicht; sie entwickelten auf schöne Weise, eine übermenschliche Begeisterung darstellend, die an Wildheit grenzte, die wunderbarsten Gruppen, das Schwärmen einer bunten Schar, vom Gotte trunken, indem die Edleren auch in diesem Rausche mäßiger erschienen. Zehn Jahre früher sah ich oft die damals berühmte Vigano, und sie tanzte wirklich reizend, lieblich, zuweilen an das Wollüstige, doch nur auf zarte Weise streifend. Ihre Darstellungen waren aber völlig das Gegentheil jener Seltsamkeit, die wir jetzo gewohnt sind.

Ich bin nicht der Meinung, daß der Zuschauer nach jedem größeren, bei uns so oft ernsten Lustspiel, oder nach einer Tragödie, nicht noch eines Genusses fähig sei, der dem höheren gewissermaßen entgegengesetzt ist. Wir haben schon seit vielen Jahren, die, wie ich sie nennen möchte, vornehme Meinung angenommen, und halten die Poesie für entweiht, wenn etwa noch ein Schwank, ein komischer Tanz oder dergleichen, das Theater beschließt. Unsere Vorfahren dachten nicht so, und auch in England hat man dieses Vorurtheil nicht angenommen. Es gibt freilich Tragödien, wie „Hamlet" oder „Richard", die durch ihre Länge und Ueberfülle von Gedanken und Empfindungen auch den hungrigsten Zu-

schauer völlig sättigen können. In der Regel aber ist es wol unserer Natur gemäßer und poetischer, auf jedes große Stück noch ein kleines Nachspiel folgen zu lassen, um den Geist wieder ruhiger zu stimmen und in die gewöhnliche Gefühlsweise zurückzuführen. Zu diesem Zweck waren die in meiner Jugend gebräuchlichen Divertissements, kleine charakteristische Ballets, von Kosaken, Landleuten, Handwerkern u. s. w., sehr dienlich, die bald leicht und rasch einen possierlichen Schwank, eine ländliche Scene, ein Erntefest, eine kleine Liebesintrigue, oder die Werkstätte eines Faßbinders, Tischlers, Friseurs, oder was es der Art sein mochte, darstellte. Oft habe ich mir diese guten, heiteren Scherze einer älteren Zeit zurückgewünscht, und opferte ihnen gern unsere großartigen Erfindungen auf. Ein so leichter, frischer Tanz, in welchem irgend ein gegebener Charakter durchschimmert, ist noch Tanz; eine Annäherung (aber auch nicht immer) sind die gewöhnlichen Figuranten; ihr natürliches Schreiten und Hüpfen ist es wenigstens, was in der Regel bei den großen Balletten noch einiges Vergnügen gewährt.

Stuttgart, den 31. Mai:

„Der Freischütz."

Ich bin an bessere Ausführung dieser Oper gewöhnt. Der Saal, der etwas zu finster war, scheint auch der Musik nicht günstig zu sein. Die Theaterzeit war eigentlich schon vorüber und die Ferien eingetreten.

Schröder bemerkt in seinem Tagebuche auf einer Reise im Jahre 1791 (s. Schröder's Leben, Bd. II. S. 94) über

die Aufführung der damals oft gespielten „Klara von Hoheneichen“: — „Ablungen, Fleck. Leicht, wie im Lustspiel. So spielen wir bei unsern Proben.“

Es kann sein, daß Fleck, der vielleicht von Schröder's Anwesenheit nichts wußte, und der die Rolle damals schon oft gegeben hatte, sich an diesem Abend vernachlässigte. Dieser Charakter war überhaupt keine seiner besseren Darstellungen. Als ich im Jahre 1794 die hamburger Bühne zuerst kennen lernte, der ich mich von früher Jugend an die berliner gewöhnt hatte, erschienen mir alle Spielenden dort, Schröder ausgenommen, zu leicht und unbedeutend, es war mir auch ungefähr, als wenn sie nur in der Probe spielten.

Es ist sehr schwer, die Linie zu bezeichnen, auf welcher eine Darstellung durchaus stehen müsse. Sehr oft haben wir, selbst bei guten Schauspielern, die Empfindung, wie vor einem Gemälde, auf welchem die Farben eingeschlagen sind. Oft wird man durch zu große Schärfe, durch übertriebenen Accent verletzt, indem Stellen oder Scenen zu sehr herausgehoben und widrig werden, die wir leichter, vorübergehender verlangen. Dieser Takt, wie leicht, wie schwer, wie gleitend, glänzend oder dunkel ein Charakter, oder ein ganzes Stück festgehalten und dargestellt werden müsse, kann allein dem Gefühl und Geschmack anheim gestellt werden, hierüber läßt sich kein Gesetz im Allgemeinen aussprechen, denn diese geistige Vollendung ist das größte Geheimniß der Kunst.

Gewöhnung vertritt hier, wol oft auch bei Kennern, die Stelle der wahren Kritik, und diese Angewöhnung scheint mir auch nur jene Worte Schröder's veranlaßt zu haben.

Den 5. Juni waren wir in Strasburg. — Es traf sich glücklich, da wir schon einige Theater geschlossen gefunden hatten, daß hier die ganze theatralische Welt in Bewegung war, denn die berühmte Mlle. George von Paris gab hier Gastrollen, und heute war ihr Benefiz.

In Frankreich hatte ich das schlimmere Glück, daß diese Schauspielerin und ihr Begleiter, der noch berühmtere Talma, immer eben abgereiset waren, wohin ich kam. In London hatte ich sie eingeholt und beide gaben im Opernhause ihre Vorstellungen, nur einzelne Scenen, zwar im Costüm, aber für den wahren Theaterfreund immer höchst ungenügend, weil alle Motive, Uebergänge, die eigentliche Größe und Wahrheit des Spieles fehlen müssen. Auch verliert, so ohne Rahmen des Gedichtes und Theaters, die Vorstellung das Element, in dem sie sich verständig bewegen soll, und kann höchstens eine Virtuosität, nicht aber jene Weisheit des Künstlers beurkunden, der wir doch eigentlich nur unsere wahre Bewunderung zollen. Dies ist auch der Grund, warum ich niemals unseren Deklamatoren (die sich zum Glück jetzt vermindert haben), selbst wenn sie besser gewesen wären, Geschmack hätte abgewinnen können. — Der Eingang für Talma's fragmentarische Darstellungen wurde mit Einem Pfunde und fünf Schillingen, fast auf mehr als englische Weise, bezahlt; indessen sollte ich dennoch mit meiner Neugier noch im Hafen Schiffbruch leiden, denn da ich den ganzen Tag auf dem Museum gearbeitet hatte, so war mir keine Zeit geblieben, mich umzukleiden, und selbst bei diesem hohen Preise war es nicht erlaubt, anders, als in Schuhen den Saal des Opernhauses zu betreten. Um so erwünschter mußte es mir sein, die gepriesene George wenigstens hier in Strasburg kennen zu lernen; aber beinahe wäre auch hier meine Hoffnung zu Grunde gegangen,

denn kaum war für meinen Reisegefährten und mich noch ein Platz zu finden, und nur nach Kämpfen und Bitten erhielten wir in der Loge über dem Proscenium Raum, das Orchester wurde wegen des Andranges weggeräumt, und das ziemlich große Haus war von Bewunderern und Neugierigen überfüllt.

Aber ein merkwürdiger und seltener Fall war es auch gewiß, denn es wurden zwei große Tragödien gegeben, beide von fünf Akten, und in beiden spielte die George die Hauptrollen. Zuerst die „Makkabäer", in welchem Stück sie als Mutter der Märtyrer, und dann „Macbeth" nach Shakspeare, worin sie als Lady Macbeth auftrat. Die Bearbeitung war zwar die schwächliche des Ducis, indessen war es eigen auf dem Anschlagzettel bemerkt, daß die Scene, in welcher sie als Nachtwandlerin auftritt, vorzüglich merkwürdig sei und die größte Aufmerksamkeit verdiene.

Um halb sechs Uhr fing das Schauspiel an und endigte erst um halb elf, und es ist gewiß, daß dieser merkwürdige Abend mir große Eindrücke für mein ganzes Leben zurückgelassen, daß ich etwas der Art noch niemals gesehen hatte, und daß die wunderbarsten Empfindungen und seltsamsten Ueberraschungen in meiner Seele abwechselten. Wie oft gehen Kunstwerke an uns vorüber, die einen gefälligen Eindruck, einen lieblichen Nachklang in uns zurücklassen; andere erschüttern uns theilweise, machen an einigen Stellen einen tieferen Eindruck, indessen wird das Ganze durch Zerstreutheit und Zurückkehren zum Gewöhnlichen fast wieder vergessen. Aber vielleicht noch nie war es mir begegnet, daß ich ein Ganzes so auf die seltsamste Art erlebte, und dennoch nichts weniger als beruhigt oder befriedigt war, sondern diese große Erscheinung im Gegentheil in meinen Gefühlen nur schmerzhaft hin und wieder riß, und Er-

staunen und Ueberraschung der wahren Begeisterung geradezu widerstritten und sie unmöglich machten.

Die George ist groß und jetzt übermäßig stark, aber man sieht noch, daß sie schön war. Ihr Antlitz ist sprechend, vorzüglich ihr Auge: ihr großer Blick ist vom höchsten Ausdruck, im Zorn, im Abscheu furchtbar, und die Verachtung, die sie in ihn legen kann, vernichtend. Ihre Geberde ist erhaben, mächtig, stark, aber Alles schnell, ungestüm, selten vorbereitet, nur hie und da ein Uebergang von einem Aeußersten zum andern. Ihre Stimme ist im tiefen Alt, der niemals unangenehm oder knirschend klingt, so gewaltig, daß, im buchstäblichen Sinn, beim Ausruf des Schmerzes oder Zorns, ja beim Ach! das ganze Haus widertönt, und der Seufzer des Schmerzes, das Aechzen des Grames noch laut und kräftig erschallt. Sowie diese Riesin auftrat, erschienen alle Mitspielenden als Zwerge, und selbst manche volle Männerstimme verschwand als ein unbedeutendes Schwirren. Denn es ist nicht blos der gewaltige Ton selbst, sondern die Art, wie sie ihn gebraucht, anhält, ausstößt, die Rede unvermuthet zu noch größerer Kraft erhöht, und zuletzt noch mit einer Macht endigt, die man nach diesen Anstrengungen für unmöglich gehalten hätte, was diese erstaunlichen Wirkungen hervorbringt.

Auf dieselbe Art gebraucht sie Geberden und Mienenspiel. Indem sie, die Augen plötzlich rollend, ihren Mitspieler anblickend, schnell vorschreitet, erregt sie Entsetzen; in keiner Stellung verweilt sie, keine Geberde bereitet die zweite vor, Alles überrascht, verwundert, und sowie die Stimme plötzlich aus dem gehaltenen Ton erschreckend in einen raschen Sturm und Wirbelwind donnernder Worte übergeht, so schnell sich überstürzend, daß das Ohr kaum folgen kann, so endigt diese Fülle dann eben so plötzlich in einen gewalt-

samen Aufschrei, in einen herzzerreißenden Seufzer, oder verliert sich in ein stummes Hinstarren und eine fürchterliche Pause.

Niemals habe ich einen so lauten, immerdar angestrengten, vollen und mächtigen Ton auf irgend einer Bühne vernommen. Denn wenn auch Fleck in einzelnen Scenen das Uebermenschliche erreichte, so war seine Rede doch immer im natürlichen Zeitmaß, die Stimme, so voll und kräftig sie war, war doch seine natürliche, und der Natur gemäß brauchte er die Pausen, die Scenen geringerer Leidenschaft zum Ausruhen, und seine höchste Anstrengung, wenn sie auch erschrecken und verwundern konnte, erstrebte keinen Ton, der über seinen Bereich hinaus lag, der anders gewesen wäre, als wir ihn im Leben vernehmen, nur hier voll und rund, auf das schönste ausgebildet, und in der größten Heftigkeit niemals diese Grenzen des Natürlichen verlassend. Bei dieser Künstlerin aber war der erste Grundton, auf welchem Alles ruhte, schon ein erhabener, ich möchte sagen, übermenschlicher, und diese so stark angestrichene Saite konnte noch so viel stärker, höher, reißender und bis zu einer riesenhaften Anstrengung zum Klang gereizt werden, ohne daß man Mattigkeit oder Erschlaffung spürte, oder daß der Ton sich überschrie und in sich selbst zerbrach.

In den Scenen der höchsten Leidenschaft, als die Mutter alle ihre Kinder vom Tyrannen schlachten sieht, als sie klagt und diesem zürnt und flucht, wieder für das Letzte bittet, und es doch zum Sterben mit heroischer Lebensverachtung ermuthigt, war Alles in ihrer Geberde Todeskrampf, Geheul, die ungeheuerste Darstellung, die die Phantasie nur erschwingen kann. Und dann wieder zurückgerissen in Mattigkeit, Ohnmacht und Vernichtung, nur um dann so plötz-

licher die vorige entsetzende Anstrengung aller Kräfte und furchtbaren Töne noch zu überbieten.

Es wäre nicht unmöglich, daß Krankheit oder selbst Tod einem solchen ununterbrochenen Krampf von einigen Stunden folgte. Dieselbe Frau aber, die nun schon das Höchste und Wunderbarste ihres Talentes ausgespielt zu haben schien, hatte Muth und Kraft genug, nach kurzer Zeit (denn im ersten Akt dieses französischen Macbeth trat sie nicht auf) in neuer Gestalt, in frischem, ungeschwächtem Leben herzuschreiten und beinah in dieser ungeheueren Rolle die vorige als die schwächere erscheinen zu lassen. Ihre Stimme war fast noch klarer und klingender geworden, und in den Scenen, in welchen sie den Gatten beredet, von einschmeichelnder Lieblichkeit, die aber bald dem Hohn und Zorn, dem furchtbarsten Ausdruck wieder Raum geben mußte. Mit großer Virtuosität wurde hier der Ehrgeiz einer großartigen Frau, der sich bis zum Wahnsinn und zur Verzweiflung steigerte, sehr richtig völlig vom Charakter jener Matrone des vorigen Trauerspiels unterschieden; kein Ton, keine Geberde erinnerte an jene; Zorn, Verachtung und Hohn waren jetzt von ganz anderer Art, und das Ungeheuere der Leidenschaft, die Furie der Bosheit steigerte sich so, daß die Gestalt der früheren Tragödie für den Augenblick beinah in der Imagination erlosch.

Als Nachtwandlerin und in der letzten Scene erschien sie ohne Schminke und selbst weiß gefärbt, starr, ohne Blick, gespenstisch, oder wie ein fratzenhaftes, bewegliches Bild des Entsetzens aus Stein geformt. Der Anblick war im Grausenhaften fast unerträglich.

Mit einem Worte, ich habe an diesem Abend das Größte, Vollendetste und Unbegreiflichste gesehen, was auf diesem Wege der menschlichen Kraft zu erreichen steht.

Welche lange Bahn mußte ein Theater durchlaufen, wie viele und große Talente mußten auf der schon geebneten Bahn vorangehen, welch unermüdliches Studium mußte sich mit feuriger, schaffender Phantasie, mit allen günstigen Naturanlagen und mit der gesundesten Körperkraft antreffen und verbinden, um das Ungeheuere dieser Kunstvollendung erschaffen zu können! Nichts Aehnliches habe ich auf dem pariser Theater gesehen, nichts anderswo, was ich nur von fern mit dieser Virtuosität in Vergleichung stellen möchte.

Wenn ich diese Darstellung die größte und vollendetste nannte, so war sie aber auch eben so gewiß die thörichtste und widernatürlichste, die nur irgend möglich ist. Denn völlig war auch Natur und Wahrheit vernichtet, und alles Entsetzen und die furchtbaren Aeußerungen der höchsten Leidenschaften nur willkürlich und zum erschreckenden Spiel eingesetzt und mit anderen ergreifenden Zeichen vertauscht, daß man ein solches Schauspiel ein Schwelgen am Grausen und Fürchterlichen, Widernatürlichen und Verzerrten nennen kann. Das Erstaunen endigte nicht, und die Seele des Zuschauers fand keine Rede oder Empfindung, auf welcher sie wieder ausruhen, oder sich dem Strome des Gedichtes überlassen konnte. Es war wie Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag und Erdbeben.

Und dennoch, wie sich denn die Aeußersten immer berühren, ist mir auf der Bühne noch niemals die Anschauung so deutlich geworden, wie der Sophokles gespielt und gesprochen werden müßte. Diese Art und Weise ist es, nur künstlerisch gemäßigt, in der alsdann durch poetische Weisheit und Milderung jene Grazie des Furchtbaren hervorgezaubert werden könnte. Diese Bewunderung einerseits und begeisternde Ahnung, sowie von der andern Seite der bestimmteste Widerwille gegen diese höchste Unnatur, war auch

die Urſache, wodurch mein Gefühl zerriſſen wurde, und mir in keinem Augenblick jene ächte Täuſchung ward, die ſelbſt in der Erſchütterung mit dem poetiſch-behaglichen, ja ſeligen Empfinden eins und daſſelbe iſt.

Frage ich mich nun, ob dieſes Spiel die wahre ächtfranzöſiſche Tragödie iſt, ob Racine oder Corneille, oder irgend ein Dichter ſeine Verſe dichten konnte, um ſie auf dieſe Weiſe deklamiren zu laſſen, ſo muß ich mir das beſtimmteſte Nein antworten. Abſicht und Sinn der franzöſiſchen Tragödie, ihre Bedeutung und ihr Weſen müſſen auf dieſem Wege völlig zu Grunde gehen, und ſollte dieſe wunderbare Virtuoſität allgemein beliebt werden, ſo müßte man ohne Zweifel ganz neue Gedichte für dieſe Schule erfinden. Das Gehaltene, Würdevolle der franzöſiſchen Manier, die Ruhe, ſelbſt Kälte in der Leidenſchaft, ein Strom ſchöner Worte, wo die Proſa oft bedeutender wäre, das Conventionelle der Geſinnungen, der moderne Anſtand, die Galanterie und Süßlichkeit, Alles iſt im völligſten Gegenſatze gegen dieſe Art, das Gedicht darzuſtellen. Dieſe Virtuoſität, die man allerdings eine vollendete nennen muß, nähert ſich wieder jenem unglücklichen pantomimiſchen Spiel in den widerwärtigen Melodramen, entfernt ſich eben ſo weit von der conventionellen Grazie und Majeſtät des franzöſiſchen Theaters, als von der Wahrheit der Natur, und gibt uns deßungeachtet, indem ſie unbedingt in die Verkehrtheit ſtürzt, eine Ahnung und Anſchauung von jener Herrlichkeit der griechiſchen Tragödie, die freilich weder wie Goethe, Schiller, Shakſpeare, noch wie Racine und Corneille geſpielt und geſprochen werden darf.

Als ich vor mehreren Jahren die Tragödie „Horace" des berühmten P. Corneille in Paris ſpielen ſah, fand ich Alles ungefähr ſo, wie ich es erwartet hatte, nur trat die oft

gepriesene Würde nicht groß genug hervor, und die schwülstige Deklamation sank oft zur Mattigkeit herab. Alles aber hatte eine bestimmte Haltung, die sich niemals verlor, und so war Gesinnung, Sprache, Deklamation und Geberde, Alles so harmonisch, daß diese beschränkte Art und Weise einer Nation, die seit mehr als einem Jahrhundert an diese Schule und Manier gewöhnt ist, wol ein Kunstwerk bedeuten konnte. Die Duchesnoi, eine der größten Schauspielerinnen, stellte Camille vor. Wie fiel es mir auf, als sie in dem Monolog des vierten Aktes, kurz vor dem Streit mit dem Bruder und ihrer Ermordung, willkürlich und plötzlich aus dieser Manier fiel, und so in meinen Augen das ganze Schauspiel vernichtete! Die Verse des Dichters, die Empfindungen, die er ausspricht, sind eben so, wie alles Uebrige; eben so die Gegensätze, die Schilderungen, der Fluß der Worte, Würde und Anstand. Die Künstlerin aber ließ sich, wie ohnmächtig, in den Sessel fallen, und sprach den langen Monolog wie abwesend, fast so stoßend, abgebrochen, wie wir Lady Macbeth als Nachtwandlerin oft sehen, sylbenweise, aufstarrend, in die Leere schauend, dann wieder wie blödsinnig am Kleide zupfend, ein Wort verschluckend, und ein zweites desto stärker schreiend, lauter Pause, Krampf und Unterbrechung. Kein Vers wurde ganz gehört: und dieses Spiel, welches mir thöricht erschien, und jene schwache Illusion, der ich mich hingegeben hatte, völlig zerstörte, ward noch lauter, als alles Vorige applaudirt. Ich begriff die Künstlerin und ihr Publikum nicht. Corneille war, ohne Frage, untergegangen; von jener Tragödie und Schule, die die Franzosen immerdar als die richtige preisen, von jener Deklamation, die sie der nüchternen Gewöhnlichkeit entgegensetzen wollen, und die englische Manier deshalb eine gemeine schelten, war auch die letzte Spur verloschen. Regt

ſich denn das Bedürfniß nach Natur, Seltſamkeit, Vernichtung des Conventionellen, auch in ihrer Bruſt mit ſolcher Gewalt, daß ſie es ſelbſt in dieſer Willkür, an der ganz unpaſſenden Stelle, und in dieſer völlig unkünſtleriſchen Uebertreibung anerkennen und dieſe ſcheinbare Erfüllung mit Freude begrüßen? Denn weder Lady Macbeth, noch irgend eine Figur im Shakſpeare dürfte in Verzweiflung und Wahnſinn einen Monolog oder eine Stelle ſo ſonderbar ſprechen, wie es hier die berühmte Duchesnoi that. Wenn das Volk, darf man weiter fragen, dergleichen Natürlichkeit, ſelbſt krampfhafte, wirklich fordert, wie kann es nur an ſeine Tragödie gerathen? Wenn es dieſe aber ſo einſeitig, ja fanatiſch verehrt, wie kann es die Vernichtung derſelben nur dulden, und gar durch enthuſiaſtiſchen Beifall dazu auffordern?

Jene Darſtellung in Paris war freilich nur ein kleines und mattes Vorſpiel zu dem, was die George hier in Strasburg mit Rieſenkräften leiſtete.

Ein Herr Adam ſpielte mit ihr die Hauptrollen, der ſich einen Schüler Talma's nannte. Im erſten Stücke geberdete er ſich leidlich, aber als Macbeth war er eigentlich die Parodie der George. Seine Gewiſſensbiſſe und ſein edles Gemüth erlaubten ihm nicht, auch nur einen Augenblick ruhig zu ſtehen; nicht Einen Vers ſprach er fließend, Alles ſtoßend, abgebrochen, wie ſich ſelbſt vergeſſend und vor ſich ſelbſt erſchreckend. Als er aber recht in Verzweiflung gerieth, ſpielte er nicht anders, als wenn er ſich aus ſeinen Kleidern ſchütteln wollte.

Die „Makkabäer" habe ich nicht geleſen; die Tragödie hatte viele wahrhaft pathetiſche Stellen und war auf jeden Fall eine viel würdigere Abhandlung dieſer Legende, als jenes deutſche, völlig mißrathene Gedicht, das Werner uns

in seinen letzten Jahren gab. Ducis Macbeth war komisch genug. Der Held ist weich und edel, ermordet den König sehr ungern, läßt sich aber weder durch Bitten, Drohungen, noch Hohn dahin bringen, auch an den unmündigen Thronfolger Hand zu legen; und doch ist, ohne diesen zweiten Mord, die That nur halb gethan, da er selber einen Sohn hat, den er, und die wüthende Königin noch mehr, liebt. Sie selbst will den Prinzen, der im Schlosse ist, ermorden; ihre Leidenschaften, ihre Wildheit haben sie zur mondsüchtigen Nachtwandlerin gemacht, und in diesem unbewußten Zustande ersticht sie ihr eigenes Kind statt des Prinzen. Ihr Entsetzen nach der That macht es dem großmüthigen Macbeth, der öffentlich seine Verruchtheit bekennt, noch leichter, sich selber umzubringen und dem rechtmäßigen Erben den Thron wieder zu geben.

In Paris sah ich im Jahre 1817 den „Macbeth" von Franconi zu Pferde spielen. In dieser Stellung war er ganz Bosheit, und der Mittelpunkt der tragischen Darstellung war das Gefecht in Birnam's Walde, der wirklich rechts, links, im Vor- und Hintergrunde mit Truppen von Bäumen heran marschirte, ihn so verstrickte, und seinen kämpfenden Feinden den Untergang des Wüthrichs erleichterte. Dafür war diesmal die Königin ganz Milde, und hatte mit Lebensgefahr den Thronerben gerettet und im eigenen Hause verborgen gehalten. Abgesehen von dem großen Gedicht war diese Bearbeitung für vierfüßige Zwecke nicht eben die schlimmste.

Dekorationen.

In Hinsicht der Verzierungen und Gemälde sehen unsere jetzigen Theater den früheren nicht mehr ähnlich. Es fragt sich nur, ob Landschaften, Tempel, Durchsichten, Gebirge und Wasserfälle wirkliche selbständige Kunstwerke sein dürfen, ob sie als solche nicht schaden, und nicht geschmackvolle, aber unbedeutendere Malerei, die den Zwecken des Theaters und Dichters dient, vorzuziehen sei. Ohne Zweifel. Denn der Luxus der Malerei schadet dem Schauspiel und verdrängt es von der Bühne.

Mit der großen Oper ist der Fall anders. Hier darf man weder vom Gedicht, noch von der Darstellung jene Wahrheit fordern, die dem Schauspiel unerläßlich ist. Von je ist auf den dramatischen Gesang, und mit Recht, Pracht und Schmuck gewendet worden. Die Musik selbst, die uns schwärmerischer und phantastischer stimmt, die durch ihr Verweilen und die Wiederholung der Melodie uns mehr in süßen, oder bewegten träumerischen Zustand versetzen soll, verträgt recht gut die Verbindung aller Künste, des Tanzes, der Malerei, der Deklamation und des Gesanges. Nur die eigentliche Schauspielkunst ist hier ausgeschlossen, und der Sänger, der seine Rolle so, wie in einem Drama spielen wollte, würde seinen Beruf mißverstehen.

Es ist zu beklagen, daß man in allen Dingen, denen etwas Wahres zum Grunde liegt, die Grenzen überschritten hat. Das ist eben die Thorheit; denn eine völlige, reine, die nicht auf etwas Richtigem fußte, gibt es nicht. Deshalb wird auch Jeder, der über die Gebrechen der Bühne spricht,

von den neueren Theaterfreunden so leicht mißverstanden. Warum soll die Bühne nicht geschmückt sein? wo es paßt, Aufzug, Tanz erheitern? ein Gewitter nicht natürlich vorgestellt werden? Es ist nur die Rede davon, daß dies nicht die Hauptsache werde, und den Dichter und Schauspieler verdränge; oder daß man Shakspeare's und Schiller's Poesie dadurch zu verherrlichen glaube, daß man sie durch ein lästiges, zu lange weilendes Augenschauspiel, Musik, Lärm u. s. w. erdrücke. Der Aufzug in Schiller's „Jungfrau" ist freilich der Wendepunkt ihres Schicksals, ihre höchste irdische Verherrlichung unmittelbar vor ihrer tiefsten Erniedrigung; aber desungeachtet könnte Schiller es nicht billigen, wie dieses Außerwesentliche in Berlin z. B. so die Hauptsache geworden ist, daß alle Worte des Dichters nach diesem Prachtaufzuge nur nüchtern und matt klingen, und auch den besten Zuschauer langweilen müssen.

Auch Shakspeare hat dergleichen nicht ganz verschmäht; den meisten Raum nimmt der Krönungszug in „Heinrich VIII." ein; Anna war aber die Mutter der Elisabeth, und diese, die am Schluß als Kind wieder im Zuge getragen wird, die unmittelbare Gegenwart, welche durch diese Feierlichkeit verherrlicht werden sollte.

Warum soll denn auch diese Lust an Perspektive, Landschaft, Beleuchtung, Zauber des Mondlichtes und Allem dieser Art nicht befriedigt werden? Ja, ist denn diese Lieblichkeit und Lust an der Täuschung etwas so Verwerfliches, daß es sich gar nicht zum wahren Kunstgenuß erheben ließe? Ich bin im Gegentheil von dieser Möglichkeit überzeugt. Die Anlage dazu ist auch schon da gewesen. Man lese einen sehr interessanten Aufsatz des Herrn Bibl. Semler in den „Musen" von Kind, was man vor vielen Jahren schon in Paris mit Dekorationen, Durchsichten, Beleuch-

tung u. dergl. erreicht hat. Ein eigenes Gebäude war dazu eingerichtet.

Man könnte in die zauberhaften Wirkungen des Abend- und Morgenrothes eine passende Musik ertönen lassen, in leichter Poesie die Fabel des Endymion, des Tithon und der Aurora, oder aus der neueren Poesie magische und romantische Gestalten, sowie reizende Tänze auftreten lassen. Hier könnte und dürfte sich, unbeschadet anderen Zwecken, die Kunst des Malers, die Zauberei des Lichtes auf das vollkommenste entfalten, der Zuschauer, auch der gebildete, einen wahrhaft künstlerischen Genuß finden, und Effekte könnten auf diesem Wege hervorgebracht werden, von denen das Kühnste, was bis jetzt geschehen ist, nur ein Anfang zu nennen wäre. So lenkte man Alles, was unser Schauspiel immer mehr verdirbt, und was doch bei diesem nie einen ganz ungestörten Boden findet, ab, und erschaffte eine neue Gattung, die auch der strenge Kritiker rühmen müßte. Barbarei und Geschmacklosigkeit besteht nur darin, daß man Alles in Alles hinein packen will; wie Kinder, die ihr Spielzeug zerstören, wenn sie es zu verschiedenen, entgegengesetzten Zwecken brauchen wollen.

Karlsruhe, den 7. Juni:

„Die Entführung", Lustspiel von Jünger.

Keins von Jünger's besten Stücken, denn die Leichtigkeit ist etwas zu leicht, und der Witz meist von der wohlfeilsten Art. Unter den Darstellern zeichnete sich Herr Demmer sehr vortheilhaft aus, sein Spiel war Leben und Geist. Auch ging das Ganze rund und gut zusammen. Nur

schien mir, daß es etwas unter der Linie blieb, auf welcher jedes richtig gespielte Lustspiel erscheinen sollte. Das schien mir auch mit dem sehr lobenswerthen Spiel des Herrn Demmer der Fall zu sein. Dem zu Grellen, zu scharf Accentuirten steht das Erbleichte, Ermattete gegenüber. Es war, als läge ein feiner Schleier auf dem guten Gemälde.

Es war mir sehr erfreulich, einen längst gekannten Freund, Herrn Robert, in Karlsruhe wieder zu sehen. Er theilte mir sogleich ein Lustspiel, oder eine Posse mit, wie er es genannt hat. Mit diesem letzteren Namen sind die Deutschen etwas zu freigebig gewesen, um oft das wahre, lachenerregende Lustspiel zu bezeichnen; manchmal zugleich in die Benennung eine Entschuldigung für leichte Arbeit zu legen, die denn freilich oft zu leicht ist, und nicht selten sogar einer eigentlichen Composition ganz ermangelt.

Die Deutschen haben schon früh, besonders in Wien, einen Anlauf genommen, sich etwas Aehnliches zu erschaffen, wie die Franzosen schon zu Moliere's Zeiten an ihrem Théâtre italien besaßen. Dieses ist in den neueren Zeiten in den mannichfaltigen Vaudevilles, und wie diese Abarten alle genannt werden, zahmer und feiner, aber nicht witziger geworden. Jene früheren Späße, Possen, Schwänke, Parodien waren eine treffliche Nebengattung des gebildeteren Lustspiels, sie ertrugen und forderten Tollheiten und gewagte Scherze, die dieses nicht brauchen konnte. Beide gediehen, und eine Gattung lernte und kräftigte sich von der anderen. Die Masken sind der leichteren und wilderen Gattung ganz unerläßlich, denn mit der gewohnten Gestalt, die jeder Zu-

schauer kennt, ist Charakter und Lustigkeit schon gegeben, und das neuere Stück führt nur das frühere weiter und bereitet schon auf morgen das neueste vor. So tummelten sich lange in Paris die Arlekin, Pantalon, Mezzetin, Crispin, und in neueren Zeiten die Jocrisse auf den Bühnen, nur alte Späße erneuernd, alte Erfindungen wieder durch neue Beziehungen an den Mann bringend. Etwas Verwandtes, wenn auch weder mit demselben Witz, noch der nämlichen leichten Grazie, geschah schon vorlängst in Wien, als der Bernardon berühmt und beliebt war. Aus einem ganz unbedeutenden Stücke hat sich in unseren Tagen durch witzigere Fortsetzungen „Herr Staberl" zu einer Maske erhoben, als ein Beweis, wie sehr dergleichen dem Lustspiele nothwendig ist, da hier ursprünglich gar kein Charakter angelegt und kein Witz vorhanden war, sondern nur einige gute Schauspieler sich des flachen Scherzes bemächtigten. Der Arlekin wird immer die vorzüglichste Maske bleiben; diese Mischung von liebenswürdiger Einfalt mit harmloser Schlauheit, Grazie mit Plumpheit, Unfähigkeit zu begreifen mit unfreiwilligem Witz und Menschenkenntniß ist so häufig in der Wirklichkeit anzutreffen und für den ächten Dichter eben so brauchbar, wie für den gebildeten Zuschauer verständlich daß an diese Figur, als die herrschende, die des Raufers, des ganz dummen Knechtes, oder des lächerlichen Alten sich nur anlehnen, und von ihr erst Bedeutsamkeit erhalten können. Wie mannichfaltig, indem bald diese, bald jene Eigenschaft überwog, bis zur naiv-komischen Sentimentalität sogar, haben die Franzosen ihren Arlekin ausgebildet! Der Clown der Engländer (man kann Clown nicht übersetzen, Rüpel, wie ihn Voß neuerdings wieder genannt hat, ist völlig unpassend) ist, sowie der Gracioso der Spanier, nur eine andere Nüance derselben Maske. So

war Jocrisse, und so ist Staberl ebenfalls diesem alten Bilde nahe verwandt.

Eine der witzigeren Fortsetzungen der „Bürger in Wien" sind „Staberl's Reiseabenteuer" und „Staberl in Reichsgeschäften". Die Reiseabenteuer des bekannten Mannes voraussetzend, hat Robert den letzten Schwank (der aus manchen Ursachen hie und da anstoßen konnte) bei seiner neuen Posse, die er „Staberl in höhern Sphären" nennt, zu Grunde gelegt, den früheren Scherz erweitert, Scenen und Begebenheiten hinzugefügt, und so etwas sehr Heiteres, Erfreuliches und Harmloses hervorgebracht, das mich sehr zum Lachen reizte, und auf jeder Bühne Glück machen müßte, wenn sich unserem Lachen nicht so oft tiefsinnige Philosophie, oder vornehme Stimmung, sogar Politik, und im schlimmsten Falle Parteisucht widersetzte.

Der Verfasser hatte das Stück der Königsstädter Bühne in Berlin gegeben, und diese es ohne den Namen des Autors gespielt. So viel ich erfahren habe, freute man sich daran, bis, so harmlos das Werkchen auch ist, kritische Zuschauer unerlaubten Liberalismus entdeckten und dessen Fall verursachten. Kann auch sein, daß die Liberalen eine Verspottung ihres Wesens und zu weit getriebenen Royalismus erspähten, denn, wenn man will, kann man beides in diesem Schwank, wie in jeder Lustigkeit sehen, die irgend etwas berührt, wovon gesprochen, oder worüber gestritten wird.

Diese Scharfsichtigkeit ist in unseren Tagen bis zum Fanatismus gesteigert. Wo wittert man nicht Obskurantismus, Liberalismus, Ultramonarchismus, Jakobinismus, und wie die Namen alle heißen, die die erhitzten Parteien, die sich in der Leidenschaft selber nicht verstehen, gebrauchen, um den Gegner zu lästern, der so oft, wenn man auf die

vernünftige Mitte treten könnte, nichts weniger als ein Gegner ist? Wahrlich, unser Dichter dürfte in unseren Tagen seinen lustigen Kumpanen nicht den harmlosen Vers in den Mund legen, mit welchem sie die Wohlhäbigkeit der Ratze beschreiben:

Hatt' sich ein Ränzlein angemäst't
Als wie der Doktor Luther —

ohne sogleich für einen Lästerer und Verläumder des großen Reformators ausgerufen zu werden. Man möchte ihn schwerlich anhören, wenn er erwiderte, daß der mäßige Spaß nur den armen Sinn dieser nüchternen Gesellen bezeichnen solle. Hat er doch schon ähnliche Auslegungen erfahren.

In Mannheim ward den 9. Juni:

„Othello", von Rossini,

deutsch gesungen.

Ich hatte doch wenigstens mehr Leidenschaft von dieser Musik erwartet; ich fürchtete, zu viel; aber auch diese Furcht war überflüssig. Was müssen die guten Deutschen durch dieses irre musikalische Wesen irre werden!

Auch von den Sängern und Darstellern hatte ich mir mehr versprochen. Alles erhielt aber lauten Beifall.

Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? soll er kalt bleiben?

Diese Frage ist schon oft aufgeworfen, oft beantwortet worden, vielleicht immer ungenügend (wenigstens habe ich noch manchen Streit über diesen Gegenstand gehört), und wenn sie so schwierig zu entscheiden scheint, so liegt es vielleicht daran, wie das so oft der Fall ist, daß sie genauer betrachtet, gar keine Frage ist.

Sie hängt genau mit dem alten Streit über Natur und Kunst zusammen. Auch dieser ist für Viele noch immer nicht geschlichtet. Begreiflich, da die Wenigsten sich deutlich machen können, was sie unter Natur oder Kunst verstehen sollen.

Wenn Anfänger mit jugendlicher Hitze die Kunst des Schauspielers für überflüssig erklären, so meinen sie, daß ihr eigenes Gefühl, mit welchem sie das Ausgesprochene des Dichters ausfüllen, mehr als hinreiche; und ihre Empfindung, die ganz an die Stelle von der des Dichters tritt, und welche sie Enthusiasmus und Begeisterung nennen, soll jene kalte Besonnenheit entbehrlich machen, von welcher ältere Künstler so viel gesprochen, und sie als die unerläßlichste Bedingung der Kunst obenan gestellt haben.

Diese Vertheidiger der Besonnenheit und des ruhigen Bewußtseins sagen: eure Begeisterung ist vorübergehend, euer Gefühl unsicher und wechselnd, und wenn ihr zufällig diese Stimmung verliert, wie so leicht geschehen kann, so ist der Zuschauer völlig um jeden Genuß betrogen. Euer individuelles Gefühl wird nach Gelegenheit auch ein rohes,

völlig ungebildetes sein, ein Strohfeuer, oder eine wilde Glut, die, durch Kunst und Bewußtsein nicht gemildert, gar nicht auf das Theater gehört.

Diese berufen sich auf die Clairon, die in ihren Memoiren sagt: „Indem ich mich meines Studienplanes erinnere, verzeiht man mir hoffentlich, wenn ich zugleich daran denke, wie ich oft über die Thorheiten gelacht habe, die ich hören mußte, wenn man mir einen Vorwurf daraus machte, daß ich Kunst habe. Nun, was sollte ich denn sonst haben? War ich denn in der That Roxane oder Amenaide? Sollte ich denn diesen Rollen meine eigenthümlichen Empfindungen und meine gewöhnliche Art und Weise geben? Nein ganz gewiß nicht. Was konnte ich denn also statt meiner Gedanken, Empfindungen, kurz, meines ganzen Wesens geben? Kunst, weil es nichts Anderes gibt." —

Dieselben Vertheidiger der Besonnenheit erzählen von ihrem großen Meister Schröder sogar, daß er so wenig von seiner Rolle und dem Gedicht hingerissen gewesen, daß er sogar während der Rasescene des Lear, oder als Wegfort im „Schmuck", seinen Mitspielenden habe witzige Einfälle und komische Bemerkungen zuflüstern können.

Die Gegner der Clairon, welche die Dusmenil für die größere Schauspielerin hielten, antworteten: daß wir die Kunst an dir bemerken, ist es ja eben, was uns stört, wir verlangen, daß du eben sowol, wie die vortreffliche Schauspielerin, die du so unbillig behandelst und erniedrigst, so viel mehr Kunst und Enthusiasmus aufwenden sollst, damit wir die Absicht nicht mehr gewahr, und von jener Täuschung begeistert werden, die allein nur die ächte ist, und welche sich nicht mehr an dieser und jener Wahrheit und an einzelnen Schönheiten fast kritisch erfreut, sondern vom Strom und Sturm der Leidenschaft, des Großen und Er-

habenen, der Erschütterung und Rührung ergriffen und unwiderstehlich mit fortgerissen wird.

Es ist nicht zu leugnen, daß diese Ansicht schon ziemlich dasjenige ausspricht, was man vom vollendeten Meister in jeglicher Kunst fordern darf. Wer die höchste Stufe erstiegen hat, dem wird es leicht, die scheinbaren Widersprüche, die sich nur als solche in der niedrigern Stellung zeigen, zu vereinigen, ja dies, was das Schwerste und gewissermaßen Unmögliche scheint, wird ihm das Leichteste und Natürlichste sein, denn es ist ja die erste und letzte Aufgabe aller Kunst. Die höchste Begeisterung, der wahre Enthusiasmus sind zugleich die ächte Besonnenheit und schaffende Klarheit. Muß der Dichter, der sein Werk erschafft, nicht tiefer und inniger ergriffen sein, als irgend einer seiner gerührten Leser? Wenn er sich aber und seine dichtende Kraft bei dieser und jener ergreifenden Stelle verzehren wollte, so würde er immer nur eine schülerhafte Arbeit eines Anfängers hervorbringen können. Indem das Ganze mit allen seinen Theilen allgegenwärtig in seiner Seele lebt, ist seine Begeisterung so groß und über das Einzelne erhaben, daß sie jene göttliche Ruhe nicht ausschließt, die, vom schaffenden Feuer durchdrungen, einzig und allein hervorbringen kann, da jene flatternde Unruhe, jene wilde einseitige Erhitzung höchstens nur zerstören kann, indem sie sich selbst vernichtet.

Wenn es in allen Künsten so ist, und nothwendig so sein muß, warum sollte es beim Schauspieler anders sein? Auch hier stehen sich Kunst und Natur, Besonnenheit und Feuer, Gefühl und Beobachtung so wenig entgegen, daß vielmehr Eins ohne das Andere, genau betrachtet, in ein Nichts zerfällt. Sollte also jene Sage von Schröder auf etwas Wahrem beruhen, so hätte der große Meister im

Uebermuth seiner Kunst etwas eben so Nichtiges und Armes ausgerichtet, als der Naturalist, der seine Rolle nur auswendig lernt, und seinem ungebildeten Gefühl es überläßt, mit den Worten des Dichters zu schalten, wie es die Begeisterung, oder richtiger, der Zufall will.

Hamlet empfiehlt die Besonnenheit, Mäßigung, auch im Sturm und Wirbelwind der Leidenschaften; er selbst ist aber hingerissen, tief erschüttert, als ihm der Schauspieler, der ihm gewiß als ein wahrer gilt, die Rede vom rauhen Pyrrhus und Priamus' Ermordung vorträgt, und Thränen im Auge und ein erblaßtes Antlitz zeigt, indem seine Stimme selbst vor Schmerz zuletzt gebrochen und zitternd wird.

Dem großen Talent, wie viel mehr dem Genie, ist das immer das Leichteste, wo der Anfänger und der mittelmäßige Geist unauflösliche Widersprüche sieht; das Genie fängt da an, wo das untergeordnete, selbst kräftige Talent niemals hingelangen kann.

Darmstadt, den 10. Juni. Hier sah ich unglücklicher Weise die schwache Darstellung eines schwachen Stückes:

„Das Kamäleon"

wurde nämlich gegeben.

Das Theater ist ebenfalls unbehaglich und für Schauspiele schon zu groß und tief, wenn es gleich nicht die unbequeme Form, wie das in München hat. Es erinnerte mich an die Bühnen in London, und die Einrichtung des strasburger Theaters ist wol zweckmäßiger. Wenigstens vernimmt man in Strasburg allenthalben ohne Anstrengung, was bei der Bühne in Darmstadt nicht der Fall ist.

Indem sich, durch eine kühne Umkehrung, irgend eine Erzählung oder Begebenheit in augenblicklich gegenwärtige Handlung umsetzt, die vor unseren Augen durch Gespräch und Geberde vorbereitet und entwickelt wird, so verlangt der Zuschauende ohne weiteres, dieser Handlung ganz nahe zu treten, und wenn es möglich ist, sich unter die auftretenden Personen selbst zu begeben. Als die neueren Theater noch wirkliche Schaubühnen waren, und noch nicht durch Perspektive, Landschaften, Aufzüge, Ballette und dergleichen, dem Drama nur fremde Dinge, wirken wollten, waren die Logen so eingerichtet, daß sie sich bis auf die Bühne zogen, daß die Zusehenden nicht nur auf das Proscenium, sondern selbst von der Bühne auf die Spielenden herabsahen. Unser sogenanntes Orchester gab es in früheren Zeiten gar nicht, und in London saßen (den Shakspeare'schen Globus abgerechnet) Zuschauer vorn auf der Bühne selbst. Ueber diese Störung wird in den alten Stücken oft genug vom Dichter geklagt, der wol durch Satire und Spott die Stutzer zu vertreiben suchte, die sich dieser Plätze hauptsächlich bemächtigten, um von den Leuten bemerkt zu werden. In Paris ging dieser Gebrauch oder Mißbrauch noch weiter. Bei neuen oder beliebten Stücken, oder Benefizvorstellungen wurde noch auf dem Theater selbst ein eigenes Amphitheater errichtet, sodaß oft die Spielenden sich durchdrängen mußten, oder kaum Raum zur Darstellung fanden, indem zugleich die Zuschauer unten, wie in den Logen, am Sehen verhindert wurden. Diesen Uebelstand konnten erst ziemlich spät die Clairon und Le Kain in Paris abstellen. Indessen ist in London, und noch mehr in Paris dafür gesorgt, daß die Sehenden nahe an das Theater gelangen können, vorzüglich in Frankreich, wo die meisten Bühnen sehr bequem eingerichtet sind.

schauer kennt, ist Charakter und Lustigkeit schon gegeben, und das neuere Stück führt nur das frühere weiter und bereitet schon auf morgen das neueste vor. So tummelten sich lange in Paris die Arlekin, Pantalon, Mezzetin, Crispin, und in neueren Zeiten die Jocrisse auf den Bühnen, nur alte Späße erneuernd, alte Erfindungen wieder durch neue Beziehungen an den Mann bringend. Etwas Verwandtes, wenn auch weder mit demselben Witz, noch der nämlichen leichten Grazie, geschah schon vorlängst in Wien, als der Bernardon berühmt und beliebt war. Aus einem ganz unbedeutenden Stücke hat sich in unseren Tagen durch witzigere Fortsetzungen „Herr Staberl" zu einer Maske erhoben, als ein Beweis, wie sehr dergleichen dem Lustspiele nothwendig ist, da hier ursprünglich gar kein Charakter angelegt und kein Witz vorhanden war, sondern nur einige gute Schauspieler sich des flachen Scherzes bemächtigten. Der Arlekin wird immer die vorzüglichste Maske bleiben; diese Mischung von liebenswürdiger Einfalt mit harmloser Schlauheit, Grazie mit Plumpheit, Unfähigkeit zu begreifen mit unfreiwilligem Witz und Menschenkenntniß ist so häufig in der Wirklichkeit anzutreffen und für den ächten Dichter eben so brauchbar, wie für den gebildeten Zuschauer verständlich daß an diese Figur, als die herrschende, die des Raufers, des ganz dummen Knechtes, oder des lächerlichen Alten sich nur anlehnen, und von ihr erst Bedeutsamkeit erhalten können. Wie mannichfaltig, indem bald diese, bald jene Eigenschaft überwog, bis zur naiv-komischen Sentimentalität sogar, haben die Franzosen ihren Arlekin ausgebildet! Der Clown der Engländer (man kann Clown nicht übersetzen, Rüpel, wie ihn Voß neuerdings wieder genannt hat, ist völlig unpassend) ist, sowie der Gracioso der Spanier, nur eine andere Nüance derselben Maske. So

war Jocrisse, und so ist Staberl ebenfalls diesem alten Bilde nahe verwandt.

Eine der witzigeren Fortsetzungen der „Bürger in Wien" sind „Staberl's Reiseabenteuer" und „Staberl in Reichsgeschäften". Die Reiseabenteuer des bekannten Mannes voraussetzend, hat Robert den letzten Schwank (der aus manchen Ursachen hie und da anstoßen konnte) bei seiner neuen Posse, die er „Staberl in höhern Sphären" nennt, zu Grunde gelegt, den früheren Scherz erweitert, Scenen und Begebenheiten hinzugefügt, und so etwas sehr Heiteres, Erfreuliches und Harmloses hervorgebracht, das mich sehr zum Lachen reizte, und auf jeder Bühne Glück machen müßte, wenn sich unserem Lachen nicht so oft tiefsinnige Philosophie, oder vornehme Stimmung, sogar Politik, und im schlimmsten Falle Parteisucht widersetzte.

Der Verfasser hatte das Stück der Königsstädter Bühne in Berlin gegeben, und diese es ohne den Namen des Autors gespielt. So viel ich erfahren habe, freute man sich daran, bis, so harmlos das Werkchen auch ist, kritische Zuschauer unerlaubten Liberalismus entdeckten und dessen Fall verursachten. Kann auch sein, daß die Liberalen eine Verspottung ihres Wesens und zu weit getriebenen Royalismus erspähten, denn, wenn man will, kann man beides in diesem Schwank, wie in jeder Lustigkeit sehen, die irgend etwas berührt, wovon gesprochen, oder worüber gestritten wird.

Diese Scharfsichtigkeit ist in unseren Tagen bis zum Fanatismus gesteigert. Wo wittert man nicht Obskurantismus, Liberalismus, Ultramonarchismus, Jakobinismus, und wie die Namen alle heißen, die die erhitzten Parteien, die sich in der Leidenschaft selber nicht verstehen, gebrauchen, um den Gegner zu lästern, der so oft, wenn man auf die

vernünftige Mitte treten könnte, nichts weniger als ein Gegner ist? Wahrlich, unser Dichter dürfte in unseren Tagen seinen lustigen Kumpanen nicht den harmlosen Vers in den Mund legen, mit welchem sie die Wohlhäbigkeit der Nase beschreiben:

Hatt' sich ein Nänzlein angemäst't
Als wie der Doktor Luther —

ohne sogleich für einen Lästerer und Verläumder des großen Reformators ausgerufen zu werden. Man möchte ihn schwerlich anhören, wenn er erwiderte, daß der mäßige Spaß nur den armen Sinn dieser nüchternen Gesellen bezeichnen solle. Hat er doch schon ähnliche Auslegungen erfahren.

In Mannheim ward den 9. Juni:

„Othello", von Rossini,

deutsch gesungen.

Ich hatte doch wenigstens mehr Leidenschaft von dieser Musik erwartet; ich fürchtete, zu viel; aber auch diese Furcht war überflüssig. Was müssen die guten Deutschen durch dieses irre musikalische Wesen irre werden!

Auch von den Sängern und Darstellern hatte ich mir mehr versprochen. Alles erhielt aber lauten Beifall.

Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? soll er kalt bleiben?

Diese Frage ist schon oft aufgeworfen, oft beantwortet worden, vielleicht immer ungenügend (wenigstens habe ich noch manchen Streit über diesen Gegenstand gehört), und wenn sie so schwierig zu entscheiden scheint, so liegt es vielleicht daran, wie das so oft der Fall ist, daß sie genauer betrachtet, gar keine Frage ist.

Sie hängt genau mit dem alten Streit über Natur und Kunst zusammen. Auch dieser ist für Viele noch immer nicht geschlichtet. Begreiflich, da die Wenigsten sich deutlich machen können, was sie unter Natur oder Kunst verstehen sollen.

Wenn Anfänger mit jugendlicher Hitze die Kunst des Schauspielers für überflüssig erklären, so meinen sie, daß ihr eigenes Gefühl, mit welchem sie das Ausgesprochene des Dichters ausfüllen, mehr als hinreiche; und ihre Empfindung, die ganz an die Stelle von der des Dichters tritt, und welche sie Enthusiasmus und Begeisterung nennen, soll jene kalte Besonnenheit entbehrlich machen, von welcher ältere Künstler so viel gesprochen, und sie als die unerläßlichste Bedingung der Kunst obenan gestellt haben.

Diese Vertheidiger der Besonnenheit und des ruhigen Bewußtseins sagen: eure Begeisterung ist vorübergehend, euer Gefühl unsicher und wechselnd, und wenn ihr zufällig diese Stimmung verliert, wie so leicht geschehen kann, so ist der Zuschauer völlig um jeden Genuß betrogen. Euer individuelles Gefühl wird nach Gelegenheit auch ein rohes,

völlig ungebildetes sein, ein Strohfeuer, oder eine wilde Glut, die, durch Kunst und Bewußtsein nicht gemildert, gar nicht auf das Theater gehört.

Diese berufen sich auf die Clairon, die in ihren Memoiren sagt: „Indem ich mich meines Studienplanes erinnere, verzeiht man mir hoffentlich, wenn ich zugleich daran denke, wie ich oft über die Thorheiten gelacht habe, die ich hören mußte, wenn man mir einen Vorwurf daraus machte, daß ich Kunst habe. Nun, was sollte ich denn sonst haben? War ich denn in der That Roxane oder Amenaide? Sollte ich denn diesen Rollen meine eigenthümlichen Empfindungen und meine gewöhnliche Art und Weise geben? Nein ganz gewiß nicht. Was konnte ich denn also statt meiner Gedanken, Empfindungen, kurz, meines ganzen Wesens geben? Kunst, weil es nichts Anderes gibt." —

Dieselben Vertheidiger der Besonnenheit erzählen von ihrem großen Meister Schröder sogar, daß er so wenig von seiner Rolle und dem Gedicht hingerissen gewesen, daß er sogar während der Rasescene des Lear, oder als Wegfort im „Schmuck", seinen Mitspielenden habe witzige Einfälle und komische Bemerkungen zuflüstern können.

Die Gegner der Clairon, welche die Dusmenil für die größere Schauspielerin hielten, antworteten: daß wir die Kunst an dir bemerken, ist es ja eben, was uns stört, wir verlangen, daß du eben sowol, wie die vortreffliche Schauspielerin, die du so unbillig behandelst und erniedrigst, so viel mehr Kunst und Enthusiasmus aufwenden sollst, damit wir die Absicht nicht mehr gewahr, und von jener Täuschung begeistert werden, die allein nur die ächte ist, und welche sich nicht mehr an dieser und jener Wahrheit und an einzelnen Schönheiten fast kritisch erfreut, sondern vom Strom und Sturm der Leidenschaft, des Großen und Er-

habenen, der Erschütterung und Rührung ergriffen und unwiderstehlich mit fortgerissen wird.

Es ist nicht zu leugnen, daß diese Ansicht schon ziemlich dasjenige ausspricht, was man vom vollendeten Meister in jeglicher Kunst fordern darf. Wer die höchste Stufe erstiegen hat, dem wird es leicht, die scheinbaren Widersprüche, die sich nur als solche in der niedrigern Stellung zeigen, zu vereinigen, ja dies, was das Schwerste und gewissermaßen Unmögliche scheint, wird ihm das Leichteste und Natürlichste sein, denn es ist ja die erste und letzte Aufgabe aller Kunst. Die höchste Begeisterung, der wahre Enthusiasmus sind zugleich die ächte Besonnenheit und schaffende Klarheit. Muß der Dichter, der sein Werk erschafft, nicht tiefer und inniger ergriffen sein, als irgend einer seiner gerührten Leser? Wenn er sich aber und seine dichtende Kraft bei dieser und jener ergreifenden Stelle verzehren wollte, so würde er immer nur eine schülerhafte Arbeit eines Anfängers hervorbringen können. Indem das Ganze mit allen seinen Theilen allgegenwärtig in seiner Seele lebt, ist seine Begeisterung so groß und über das Einzelne erhaben, daß sie jene göttliche Ruhe nicht ausschließt, die, vom schaffenden Feuer durchdrungen, einzig und allein hervorbringen kann, da jene flatternde Unruhe, jene wilde einseitige Erhitzung höchstens nur zerstören kann, indem sie sich selbst vernichtet.

Wenn es in allen Künsten so ist, und nothwendig so sein muß, warum sollte es beim Schauspieler anders sein? Auch hier stehen sich Kunst und Natur, Besonnenheit und Feuer, Gefühl und Beobachtung so wenig entgegen, daß vielmehr Eins ohne das Andere, genau betrachtet, in ein Nichts zerfällt. Sollte also jene Sage von Schröder auf etwas Wahrem beruhen, so hätte der große Meister im

Uebermuth seiner Kunst etwas eben so Nichtiges und Armes ausgerichtet, als der Naturalist, der seine Rolle nur auswendig lernt, und seinem ungebildeten Gefühl es überläßt, mit den Worten des Dichters zu schalten, wie es die Begeisterung, oder richtiger, der Zufall will.

Hamlet empfiehlt die Besonnenheit, Mäßigung, auch im Sturm und Wirbelwind der Leidenschaften; er selbst ist aber hingerissen, tief erschüttert, als ihm der Schauspieler, der ihm gewiß als ein wahrer gilt, die Rede vom rauhen Pyrrhus und Priamus' Ermordung vorträgt, und Thränen im Auge und ein erblaßtes Antlitz zeigt, indem seine Stimme selbst vor Schmerz zuletzt gebrochen und zitternd wird.

Dem großen Talent, wie viel mehr dem Genie, ist das immer das Leichteste, wo der Anfänger und der mittelmäßige Geist unauflösliche Widersprüche sieht; das Genie fängt da an, wo das untergeordnete, selbst kräftige Talent niemals hingelangen kann.

Darmstadt, den 10. Juni. Hier sah ich unglücklicher Weise die schwache Darstellung eines schwachen Stückes:

„Das Kamäleon"

wurde nämlich gegeben.

Das Theater ist ebenfalls unbehaglich und für Schauspiele schon zu groß und tief, wenn es gleich nicht die unbequeme Form, wie das in München hat. Es erinnerte mich an die Bühnen in London, und die Einrichtung des strasburger Theaters ist wol zweckmäßiger. Wenigstens vernimmt man in Strasburg allenthalben ohne Anstrengung, was bei der Bühne in Darmstadt nicht der Fall ist.

Indem sich, durch eine kühne Umkehrung, irgend eine Erzählung oder Begebenheit in augenblicklich gegenwärtige Handlung umsetzt, die vor unseren Augen durch Gespräch und Geberde vorbereitet und entwickelt wird, so verlangt der Zuschauende ohne weiteres, dieser Handlung ganz nahe zu treten, und wenn es möglich ist, sich unter die auftretenden Personen selbst zu begeben. Als die neueren Theater noch wirkliche Schaubühnen waren, und noch nicht durch Perspektive, Landschaften, Aufzüge, Ballette und dergleichen, dem Drama nur fremde Dinge, wirken wollten, waren die Logen so eingerichtet, daß sie sich bis auf die Bühne zogen, daß die Zusehenden nicht nur auf das Proscenium, sondern selbst von der Bühne auf die Spielenden herabsahen. Unser sogenanntes Orchester gab es in früheren Zeiten gar nicht, und in London saßen (den Shakspeare'schen Globus abgerechnet) Zuschauer vorn auf der Bühne selbst. Ueber diese Störung wird in den alten Stücken oft genug vom Dichter geklagt, der wol durch Satire und Spott die Stutzer zu vertreiben suchte, die sich dieser Plätze hauptsächlich bemächtigten, um von den Leuten bemerkt zu werden. In Paris ging dieser Gebrauch oder Mißbrauch noch weiter. Bei neuen oder beliebten Stücken, oder Benefizvorstellungen wurde noch auf dem Theater selbst ein eigenes Amphitheater errichtet, sodaß oft die Spielenden sich durchdrängen mußten, oder kaum Raum zur Darstellung fanden, indem zugleich die Zuschauer unten, wie in den Logen, am Sehen verhindert wurden. Diesen Uebelstand konnten erst ziemlich spät die Clairon und Le Kain in Paris abstellen. Indessen ist in London, und noch mehr in Paris dafür gesorgt, daß die Sehenden nahe an das Theater gelangen können, vorzüglich in Frankreich, wo die meisten Bühnen sehr bequem eingerichtet sind.

Jene ältere Sitte, daß die Zuſchauer gewiſſermaßen die Spielenden vom Theater verdrängten, war der Mißbrauch und die Ausartung der allernatürlichſten Forderung, daß man im Schauplatze wirklich ſchauen will und zwar die Menſchen und was ſie auf dem Gerüſte vornehmen, das für ſie errichtet iſt. In Deutſchland ſind wir nach und nach auf die entgegengeſetzte Seite, wenigſtens in manchen Städten, hingetrieben worden. Man rückt das Spiel gleichſam in eine fabelhafte Ferne, ſodaß der wahre Bühnenfreund ſchon deswegen das Theater aufgeben möchte. Ich habe ſchon erwähnt, daß manche, ſelbſt kenntnißreiche Schauſpieler, ſich eingebildet haben, da, wo der Vorhang niederfällt, müſſe die Grenze ihres Spielgebietes ſein, indem ſie, unpaſſend, meinen, ihre Darſtellung ſei ein bewegliches Gemälde, und müſſe, als ſolches, mit einem beſtimmten Rahmen umgeben ſein. In Darmſtadt z. B. iſt das Proſcenium rechts und links eine bedeutende Wand, ohne Loge, der Vorhang iſt natürlich hinter dieſen, dann folgt auf der Bühne die Andeutung, die die jetzigen Theater den Mantel nennen, und dieſe Linie ſollen die Darſtellenden nicht überſchreiten. Dazu kommt nun noch hier ſowol wie in München die Breite des Orcheſters, die mit jedem Jahre zugenommen hat, weil wir in der großen Oper nicht Geräuſch und Betäubung genug haben können, da vor vierzig Jahren, ſelbſt in guten Theatern, eine einzige Reihe von Violinen ganz paſſend das erfüllte, wozu die Muſiker in den Schauſpielen, um ſich in den Zwiſchenakten hören zu laſſen, doch nur dienen können.

Alles Zufällige, Unweſentliche wird auf der Bühne immer mehr die Hauptſache. Wie ſchleppt man ſich mit den praktikabeln Thüren, damit Jeder durch eine wirkliche Thür gehen und ſie zumachen könne. Früher waren in der Hinterwand oft Vorhänge angebracht. Auf jeden Fall zweckmäßiger.

Iſt die Bühne tief, welch Begleiten, Hin- und Herreiſen! in kleinen Gemälden von Iffland unerträglich; der Schauſpieler weiß nicht, wann er ſprechen ſoll, und er wird verlegen, wenn er nach einer Rede, beſonders der Empfindung, noch weit zu wandern hat. Es iſt auch unnatürlich und ungeziemend. Und dennoch ſieht man ſie nur ſelten aus den Flügeln kommen und dahin gehen.

Thöricht genug, daß ſich auch die Gewöhnung eingeſchlichen hat, vorn an den Lampen ſei der vornehmere Platz, und hinten ſei der Eingang von der Straße. Man ſollte es lieber umkehren. Der Fürſt ſitzt, klingelt, er ſpricht mit dem Kammerdiener, der weit hinten erſcheint und an der Thür ſtehen bleibt. Er wendet ſich zu dieſem, und die Zuſchauer vernehmen und ſehen von beiden nicht viel. Bildete man ſich ein, vorn ſei der geringere Platz, die Vorzimmer wären in den Flügeln, und die inneren Gemächer draußen, träten Beſuchende und Diener am Proſcenio heraus, und alle dieſe Auftritte ſpielten ſich deutlicher und anſtändiger. So war es auch ehemals. Die neueren Dichter ſchreiben aber das Verkehrte ſchon vor, und lernen vom verwirrten Theater.

Frankfurt am Main, den 11. Juni. Wieder eine Oper. Diesmal aber doch die unvergleichliche:

„Belmont und Constanze", von Mozart.

Jedes Werk dieses großen Meisters, das man zuletzt hört, ist immer das beste. Das große Duett, welches schließt: für den Geliebten sterben — ist so, daß es auch wol kälteren Menschen Thränen entlocken kann. Herr Nieser sang den Belmont vortrefflich und spielte ihn gut.

Uebertreibung.

Was nennen wir so? — Kann das Spiel des Lear in den Raseścenen wol, wenn wir die Worte genau nehmen, übertrieben werden? Kann im lustigen Lustspiel der Spaßmacher zu komisch sein? —

In allem Genuß der Kunst muß unser Geist die Darstellung beleben und ergänzen; damit das Schauspiel ein wirkliches sei, muß die Imagination des Zuschauers zur Hälfte mitspielen. Daß die Einbildung wirken und arbeiten könne, muß sie nicht ermüdet, der Geist muß nicht erschreckt und entsetzt werden. Das aufgeregteste Gefühl, die tiefste Erschütterung muß in der Imagination noch etwas Furchtbares ahnden können, das nicht erscheint, immer aber in geistiger Nähe schwebt. Tritt dieses Unsichtbare einmal wirklich sichtbar auf, so erlahmt die Phantasie, und Täuschung und Genuß sind vernichtet. Hieraus erklären sich Horazens Regeln, was auf dem Theater geziemend sei, die man, und noch weniger Aristoteles' Aussprüche,

recht verſtanden, nie als ausgemachten Irrthum ganz wird verwerfen können.

So darf das ſtärkſte Organ nicht die allerletzte Kraft des Tones ausſprechen, weil unſer Ohr, auch beim Mächtigſten, noch etwas Ungeheureres ahnen will. Schon deswegen ſollten die neueren Componiſten ſich mäßigen, die aber mehr ihre Muſik nach dem zu meſſen ſcheinen, was das Gebäude, als was das Ohr ertragen kann.

Der Schauſpieler oder Dichter, der alſo einmal oder öfter, das Letzte, Aeußerſte berührt und erſcheinen läßt, welches niemals wirklich auftreten ſoll, von einem ſolchen kann man mit Recht ſagen, er übertreibe. Der Tod iſt alsdann in das Leben gedrungen und hat dieſes vernichtet.

Es gibt aber noch eine Uebertreibung anderer Art in allen Künſten, durch welche wir das Ohnmächtige, Ungenügende bezeichnen wollen. Und dieſe Uebertreibung iſt es, die wir nur zu häufig auf unſeren Theatern antreffen.

Ein Darſteller ohne Gemüth und Phantaſie ſoll das Uebermenſchliche ausmalen. Er hat entweder ein Vorbild im Sinne, welches er überbieten will, oder er erfindet mit anmaßlicher Genialität, und wir vernehmen ein widriges Geſchrei, und werden von unendlich vielen Geberden und überſpringenden Stellungen geängſtigt, deren krampfhafte Anſtrengung wir unbedingt verwerfen, weil wir fühlen, alles dies gehe aus leerer Abſicht hervor, der anmaßliche Künſtler ſei ohne alle Phantaſie und Empfindung, und er verkaufe uns ſeine phlegmatiſche Rohheit und ſchreiende Ungezogenheit als das Erhabenſte und Mächtigſte, als die Sichtbarmachung des Uebermenſchlichen.

Eben ſo der Spaßmacher ohne Humor, der Charakterzeichner ohne Phantaſie. Geberden, Stellungen genug, aber ohne innere Nothwendigkeit, und weil Alles nur leeres,

nüchternes Schaugepränge ist, nennen wir es Uebertreibung. Selbst das Stärkere in Ausdruck und Ton würde uns entzücken, wenn es aus dem Gemüth und der Einsicht hervorginge.

Wenn man die späteren Florentiner kennt, wie ruhig und einfach erscheint selbst Buonarotti's „Jüngstes Gericht." Und welche Bewegung, indem das Auge eindringt, in diesem, gegen jene kalte Verzerrung der überbietenden Schüler, die dennoch leblos gegen ihn erscheinen. Welche krampfhafte Geburten sind aus „Lear" und „Macbeth" schon hervorgegangen; und in welchen Tod sind sie zurückgesunken! — Den matten Geist gelüstet immer am meisten, dasjenige nachzuahmen und zu übertreffen, was schon das Genie auf die allerschmalste und letzte Linie der Möglichkeit hinauf gestellt hat. Es gibt Aufgaben, bei denen selbst der Genius, verläßt ihn die Weisheit einen Augenblick, — oder — ist ihm das Glück entgegen, — in das Abgeschmackte stürzt. Diese kaltblütigen Nachahmer, die sich so hitzig geberden, fühlen sich aber in diesem Elemente gleich wohlgemuth zu Hause.

So wagten Schröder und Fleck Dinge, die nur ihnen geziemten. — Aber Schröder's Ruhe und Sicherheit, seine herzliche, eindringliche Sprache, diese Fülle des Gefühls, das sich in geringer Anstrengung offenbarte, seine unerschöpfliche Laune, sein komischer Witz, alles dies, was wol eine Schule hätte stiften sollen, ist, so scheint es, auf immer verschwunden.

Darmstadt, den 13. Juni:

„Iphigenia in Tauris", von Gluck.

Die Ausführung dieses großen Musikwerkes in Berlin, als die Schick in ihrer größten Kraft war, wird jedem, der es damals genossen hat, unvergeßlich bleiben.

Aber die Stimmung aus jenen Tagen und Monden, die mich damals in meiner Jugend begeisterte, wollte mich heute nicht besuchen. Die Sänger waren schwach, die Iphigenia verstand man nicht. Die Stimmen waren zu geringe, und das Orchester zu gewaltig; es trug nicht den Gesang, sondern es kämpfte ihn, wie im Zorn, zu Boden, wie es heut zu Tage nur gar zu häufig geschieht. Für diese Sänger war es gewiß zu stark besetzt, vielleicht aber auch überhaupt. Ich, der ich mir einbildete, die Oper noch genau zu kennen, fand sie wie neu. In das Recitativ, in allen Gesang rissen die Instrumente plötzlich und gewaltsam hinein, zuweilen bis zum Erschrecken. Die Tempi, das eigentliche Geheimniß des musikalischen Vortrags, schienen mir nicht die gewohnten, ehemaligen. Der Furienchor, der flatternd, schwirrend, wie in Träumen sich um den Schlafenden bewegt, und ihn mit den einfachen grauenhaften Tönen ängstigt, wuchs nicht an, kam nicht näher, trat gleich mit voller Kraft auf, und verfehlte so, wenigstens bei mir seine Wirkung.

Selbst schwache Stimmen sollen von den Instrumenten getragen werden; der Virtuos kann durch diese Unterstützung selbst den Kenner blenden, indem die Schwächen durch die Begleitung verdeckt, durch Glanz gekräftigt worden. Der wahre tragische Ton fährt dann triumphirend wie ein großes Schiff mit vollen Segeln auf dem bewegten Elemente. Jetzt ist die Instrumentalbegleitung ein Meer

im Sturm, das auch den stolzesten Segler umwirft und beschädigt, die schwachen Fahrzeuge aber beim ersten Auslaufen vernichtet.

Im Jahr 1808 hörte ich nach manchem Jahr dieses Gedicht Gluck's in Wien wieder, als der berühmte Salieri noch die Musik dirigirte. Damals war die gepriesene Milder, die jetzt der Stolz Berlins ist, noch nicht, was sie jetzt, nach dem Urtheil aller Kenner, sein muß; sie erreichte die Großartigkeit und den edeln Ausdruck der Schick (wie diese um 1794 war) bei weitem noch nicht. Aber ganz unter meiner Erwartung war damals die Begleitung der Instrumente; Alles schwach, dünn, es waren zu wenige, und die wenigen fast schläfrig. Der gute alte Salieri dirigirte auch das Ganze mit einer saumseligen Gleichgültigkeit; so, daß mir auch damals, nur aus entgegengesetzten Ursachen, die Oper fast wie eine fremde erschien.

Wie steht es aber um die Musikwerke, wenn selbst die klassischen, und von trefflichen Meistern eingerichteten, so verschieden erscheinen können? Und ist nicht eine Zeit möglich, wo alle Tradition (die hier ebenfalls eine Rolle, und keine unbedeutende, spielt) untergegangen sein kann, und mit dieser vielleicht das Verständniß? Und doch hat die Musik mehr bestimmende und bedingende Zeichen, als irgend eine Kunst.

Die Anordnung der Chöre der Priesterinnen war vortrefflich. Ich mußte wieder an Sophokles denken, und mein Lieblingstraum erschien mir von neuem, von diesem großen Dichter einmal ein Werk auf unserm Theater zu sehen. Die Chöre möchten nicht die größten Schwierigkeiten machen; hier wenigstens war, für eine ähnliche Aufgabe, schon viel geleistet.

Oper. Operette.

Die letzte ist schon seit zehn Jahren in Deutschland so gut wie untergegangen. Während wir eine Anzahl von sogenannten Lustspielen haben, die aus zwei oder drei Personen bestehen, die sehr schlechte Verse, oder noch schlechtere Reime sprechen, und gar nichts thun, das einer dramatischen Handlung nur ähnlich sähe: ist die deutsche große Oper immer ungeheurer angewachsen, und drückt jetzt mit ihrer Erhabenheit das arme Schauspiel völlig zu Boden.

Ob es viele große ernste Opern geben könne? — Man wird mich auf die Unzahl verweisen, die etwa seit einem Jahrhundert geschrieben und an den verschiedenen Höfen aufgeführt sind. Allenthalben aber nur als ein Werk des Luxus, als eine künstliche Treibhauspflanze: zu Vermählungen, Geburtsfesten, Thronbesteigungen und ähnlichen feierlichen Gelegenheiten bestimmt. In Italien, wo diese Produktionen schon mehr das Volk interessiren, wird diese Erfindung doch eben nur auch so genommen und genossen, wie man eine Einrichtung nicht entbehren mag, an die Eitelkeit und Gewöhnung den Menschen fesseln. Das auflodernde Feuer der Italiener über Musik und Sänger, ihr tobendes Schreien und Lobpreisen möchte ich wenigstens für keinen ächten Enthusiasmus oder Kunstgenuß ausgeben. Sie hätten sich ja sonst nicht mit demselben Feuer dem Verwerflichsten zuwenden können, nachdem sie das Bessere und Gute gekannt haben.

Auch — und welcher Kenner und Enthusiast wird nicht in dieses Bekenntniß einstimmen, wenn er anders aufrichtig

ist? — welche Seelenermüdung, welche Mattigkeit aller Lebensgeister, ja welcher Ueberdruß an der Kunst wie am Leben befällt uns so häufig nach dem Genuß auch der guten großen Opern? — Vielleicht soll uns in dieser Form die Musik und das Leidenschaftliche derselben, die Macht der Töne, die Gewalt der Chöre sowie der vielstimmigen künstlichen Sachen in kleineren Massen zugemessen werden, um beim Schluß noch jenen Triumph der Tonkunst zu feiern, in welchen unsere Seele so gern in den gelungenen Stellen aufjauchzt.

Ist denn diese Opera seria auch wirklich wol eine Gattung? eine bestimmte Form?

Auch diese Frage scheint mir, so viele Werke der Art wir auch schon haben, immer noch aufzuwerfen.

Als die Musik in der Kirche schon längst ihre edelste Bestimmung und Vollendung gefunden hatte, entstand, fast zufällig eine Abart der Tragödie in Italien, die anfangs mit weniger, bald mit mehr Musik ausgeschmückt und gehoben wurde. Nach einiger Zeit glaubte man die wahre Form der großen Oper entdeckt zu haben: eine Annäherung an die französische Tragödie; das beste dieser Compositionen bleibt immer noch, was Metastasio darin geleistet hat, wenn man nicht dem verschmähten Quinault den Vorzug geben will, der sich aber in den Singstücken am vortheilhaftesten zeigt, wo er sich dem Romantischen nähern darf. Seitdem ist diese Form oder Unform als etwas Vollendetes und Unabänderliches stehen geblieben, und Dichter, Componisten und Zuhörer fühlen nur zuweilen, wie unbequem und unbehaglich ihnen das ganze Wesen ist, und werden durch diese unheimliche Empfindung auf kurze Zeit aus der gewohnten Ruhe aufgestört.

Gluck, indem er sich ganz von der herkömmlichen Weise

entfernte, erſchuf etwas Neues und Großes, eine edle muſikaliſche Tragödie, die zwiſchen dem Geſange und der Recitation ſchwebt, und die deswegen vielleicht gar nicht an ſo vielen Orten auf die rechte Weiſe darzuſtellen iſt. Seine Werke haben das Geſchrei ſeiner Läſterer und Feinde überlebt, die ſeine Originalität nicht begreifen konnten, und ihn verſpotteten, weil er mit ſo wenigen Mitteln ſo Großes ausrichtete.

Als man die Muſik zum Pathetiſchen der Tragödie gebraucht hatte, machte man, ebenfalls in Italien, den Verſuch, ihr Humor, das Poſſierliche und Lächerliche beizubringen. Dieſe Gattung hat ſich wenigſtens ſehr originell ausgebildet und ſich in mannichfaltigeren Formen bewegt, als jene ernſte Oper, bei der man wol zweifeln darf, ob ſich viele Gegenſtände finden können, die die Vollendung der Werke Gluck's, oder einiger von Sachini und noch anderer weniger Meiſter zulaſſen.

Aus der Opera buffa bildete ſich bei den Franzoſen jene leichte und lichte Gattung, in der Gretry, Dalayrac und Andere ſo erfreulich erſcheinen, eine beſtimmte Annäherung zum wahren Romantiſchen, und dieſer komiſchen Oper haben wir die unſterblichen Werke unſeres Mozart zu danken, der die Kunſt gleich bis an ihre äußerſten Grenzen geführt, und der Muſik eine Form gegeben hat, in welcher ſie, als in einer wahren und nothwendigen immerdar fortwirken, wachſen, ſich neu verwandeln, und unermüdet ſpielen und ringen kann, und neue Modifikationen und Geſtaltungen dieſer wahren romantiſchen Kunſt zu erſchaffen, und eben ſowol ſcherzend als tiefſinnig auszubilden. Hier wenigſtens ahnet und ſchaut meine Phantaſie noch unendliche neue und mannichfaltige Geſtalten, wenn mir im Gegentheil die ernſte Oper erſchöpft und nur als Ausnahme, als Abart, nicht als Gattung erſcheint.

Wenige von den neueren Componiſten, auch den beſten, haben ſo rein und vollſtändig die wahre romantiſche Oper aufgefaßt, als Mozart, ſie ringen meiſt mit einer Unbeſtimmtheit und Unentſchloſſenheit, die ſie immer wieder in die willkürliche Form der Opera seria wirft. Die kalte Pracht dieſer in die bewegliche Vielſeitigkeit und Grazie der romantiſchen herüber zu nehmen, ſcheint immer mehr die Abſicht der neueſten Componiſten zu werden.

Mag aber die Opera seria für Höfe und Liebhaber bleiben was ſie iſt, mag die romantiſche Oper nicht ihre Beſtimmung und reife Ausbildung finden, und der Italiener ſich an ſeiner Opera buffa ergötzen, von denen der Deutſche nur die wenigſten hat ſpielen und ſingen können: ſo bleibt fürs Erſte noch die Frage übrig, warum wir auf unſerem Theater, das ſo wenige ächte Luſt- und Trauerſpiele, ſondern meiſt nur kleine unbedeutende Schwänkchen darſtellt, faſt immer nur von den größten Opern erfreut oder betäubt werden? Die Erfindungen der Sarti, Martini, Gretry und ähnlicher, ſind völlig verſchwunden. Sollten ſich denn die Liebhaber der Muſik in der That ſo verwöhnt haben, daß alle dieſe reizenden Melodien und lieblichen Erfindungen ihnen zu dünn und unbedeutend erſchienen? daß ſie es für einen unerlaubten Rückſchritt hielten, ſich an ihnen zu ergötzen? daß ſie wol gar die Meinung hegten, dieſe leichtere Gattung dürfe nicht wieder vernommen werden, weil man ſich wol von der größeren neuen abwenden, und deren Erhabenheit mißverſtehen und verkennen lernte?

Ich glaube im Gegentheil, eine Art hebt die andere und gibt ihr den Reiz der Neuheit. Abgeſehen von aller Kunſt oder Vortrefflichkeit, iſt es zu bedauern, daß jene Opern oder Operetten von unſerer Bühne verſchwunden

sind, die man vielleicht die Conversationsmusik nennen könnte, die eben nur erheitern und den Reiz des Lebens erhöhen wollen. Warum nicht die Musik ebenfalls, wie es die Poesie nur zu oft thut, in einer demüthigen Gestalt auftreten sollte, und sich herablassen, nur unterhalten zu wollen, ist wenigstens nicht zu begreifen. Erfreulich wäre es mir, neben allen jenen vortrefflichen Operetten, auf die ich so eben hingedeutet habe, auch jene kleinen Unterhaltungsstücke, wie das „Milchmädchen" und die „Beiden Jäger" den „Hufschmied" und ähnliche Scherze nach so manchem Jahre wieder zu vernehmen; vorzüglich nach jenen aufspannenden Tragödien, oder erschütternden Gemälden, nach welchen das Gemüth auf diesen leichten Tönen, auf eine ländliche Begebenheit, Bauernintrigue im heitern Dorf, ausruhen und sich an ihnen erholen kann; auf dieselbe Weise, wie ich jene veralteten charakteristischen Tänze zurück wünsche, für die ich gern unsere großen Ballette hingeben würde.

Beides ist vielleicht schlimme Ketzerei vor den Augen der Sachverständigen.

Wiesbaden, den 14. Juni:

„Der Brief von Cadix", von Kotzebue.

Ein armseliger, unwahrscheinlicher Roman in schlechten Dialog gesetzt, eine Manier, die sich so oft bei diesem fruchtbaren Autor findet.

Das Spiel konnte dies Wesen, welches so unnatürlich ist, daß es nicht einmal spannt und interessirt, nicht heben, denn es war matt und unbedeutend.

Neue und vornehme Redensarten.

Vor Zeiten sagte man Akteur, Komödiant, wenn man vom Schauspieler sprach, dann wurde er auf diese Weise auch Darsteller oder Künstler genannt, zuletzt Mime, der unpassendste Ausdruck von allen.

Er agirt gut, sagte man vor funfzig Jahren, er spielt, hieß es dann; nachher wurde es Darstellung, jetzt spricht man nur von Leistungen, vielleicht weil Alles über Einen Leisten geschlagen ist. Wird man uns nächstens den Schauspieler einen Leistenden oder Leister tituliren?

Daß ein Stück drei oder fünf Aufzüge hat, ist natürlich, weil bei uns der Vorhang wirklich fällt und sich hebt. Man hat diese Unterbrechungen von jeher auch Akte genannt, und mit Recht, weil in jedem die Handlung vorrücken soll, und eine Nebenhandlung entwickeln, deshalb nannten Puristen sie wol auch erste, zweite Handlung geradezu, oder Abhandlung, wie der alte Uebersetzer des Holberg. Jetzt haben viele, die meisten Schriftsteller sogar, das ganz unpassende Abtheilung eingeführt, was man von jedem Tisch und Schrank gebrauchen kann. Ja, wir haben viele dieser neuen Schauspiele in Einer Abtheilung.

„Das Stück ist in die Scene gesetzt worden," statt, man hat es zur Aufführung gebracht, ist ebenfalls allgemein gebräuchlich: „Dies Schauspiel ist über die Bühne geschritten", statt: es ist aufgeführt worden, klingt vornehm.

Es scheint, als wenn der treffliche Pistol sich der Sache angenommen, und einige seiner hohen Redensarten eingeführt hätte, um die Sache feierlicher zu machen.

Braunschweig, den 19. Juni:

„Das war ich!" Lustspiel.

Dies Stückchen, welches ganz nahe an das Ungeziemliche streift, nach einer Erzählung des alten La Fontaine gearbeitet, hat mir noch niemals ein so reines Vergnügen, als an diesem Abend, gewährt. Es gibt eine Frische des Zusammenspiels, eine Lebendigkeit, die ohne eckig und scharf zu werden, doch jenem glatten und runden Spiel völlig unähnlich ist, was leicht zu abgeschliffen und unbedeutend werden kann. Man sieht, daß ein verständiger Direktor die guten Talente stellt und regiert.

Hierauf:

„Sieben Mädchen in Uniform."

Auch dieser Schwank wurde musterhaft dargestellt; bestimmt, scharf und doch leicht und schnell; werden Stellen in dergleichen Possen lahm gegeben, so sind sie völlig unerträglich, wie sie es mir denn auch beim besten Spiel sind; das heißt solche, wie diese, ohne Handlung und Charakter, und in denen die Menge sich nur daran freut, daß junge Frauenzimmer als Soldaten auftreten und das militairische Exercitium machen. Wie diese Langeweile unterhalten kann, begreife ich nicht; im französischen Original finde ich auch, daß es nur einmal geschieht, und wahrscheinlich nur einen Augenblick. Wir Deutsche haben hierin unser französisches Vorbild übertroffen, und machen dies zur Hauptsache.

Das französische Stück: „Les femmes Soldats", wurde schon im Februar des Jahres 1809 auf dem Theater du Vaudeville in Paris gegeben. Sechszehn volle Jahre hat es also doch bedurft, um unser Publikum für diese Erscheinung

reif werden zu lassen. Von fünf zu fünf Jahren kann man bei unserm Theater immer einen merklichen Abfall spüren. Ob es nicht wieder eben so in Perioden steigen wird? Zu wünschen wäre es, und die höchste Zeit, daß es geschehe, ist es auch, denn sonst können wir wirklich ohne alle Uebertreibung gestehen, daß wir gar kein Theater mehr haben. Der Gewinn, den der finstre Moralist darin sieht, wenn es dahin kommt, möchte aber wol nur ein scheinbarer sein: es ist im Gegentheil, wenn man die Sache unbefangen betrachtet, ein wirkliches Unglück zu nennen, denn der Untergang einer anständigen öffentlichen Unterhaltung muß sich irgendwo empfindlich rächen. Auf Cromwell's Verschließung der Theater folgte die sittenlose Zeit Karl's des Zweiten.

Unter so manchen eingesendeten Schauspielen hat mir seit lange keines eine so reine Freude gewährt, als das Trauerspiel des H. v. Uechteritz in Berlin:

„Alexander und Darius."

Der junge Dichter hat schon verschiedentlich seine Fittige geprüft. Er hat einen „Chrysostomus", einen „Otto den Vierten" und einen „Spartacus" drucken lassen. Jeder Autor muß seine Feder erst ausschreiben, um sich und Anderen vernehmlich zu werden. Es ist sehr begreiflich, daß ein junger Dichter noch nicht die Geheimnisse der dramatischen Form inne hat, daß er das Theater erst muß kennen lernen, daß er Zeit und wiederholte Versuche nöthig hat, um den Platz nur auszumitteln, der ihm aneignet. Die Nebensache, das Gerüst des Drama wird ihm leicht zur Hauptsache, und so ist es dem Verfasser des „Darius" bei seinem ersten Versuche „Chrysostomus" ergangen. Der

Vorbereitungen sind zu viele, die Erläuterungen, sowie die gelehrte Kenntniß der Zeit und des Ortes ermüden, und die Begebenheit selbst ist keine dramatische Handlung. Sein „Otto" und „Spartacus", so groß der letzte Gegenstand an sich auch ist, sind im Gegentheil mehr als historische Anekdoten behandelt.

Ueber den Titel der neuesten Tragödie erschrak ich. Denn wahrlich, diesen Götterjüngling redend und handelnd einzuführen,

Wer neben diesen Mann sich wagen darf,
Verdient für seine Kühnheit schon den Kranz.

Ich fürchtete besonders Bombast, Gaskonaden, denen dieser Charakter, auch bei einem talentvollen Darsteller, leicht ausgesetzt ist.

Dieses Gedicht aber, ob es gleich noch keinen Meister verräth, und in Sprache und Versbau vorzüglich noch Vieles zu wünschen übrig läßt, berechtigt doch zu der schönsten Hoffnung, denn Vieles und sehr Schwieriges ist dem jungen Dichter schon gelungen, und was das Erfreulichste ist, es ist in Begeisterung empfangen, und schöne, ächte poetische Begeisterung spricht daraus wieder, dem Gegenstande angemessen, ohne doch jene historische Weisheit und Mäßigung zu verleugnen, die so großen Vorwürfen unentbehrlich sind.

Die fünf Aufzüge bieten gleichsam fünf, nicht unmittelbar zusammenhängende Gemälde dar, die nur durch den dichterischen Geist und eine gewisse Allegorie, wenn man es so nennen will, zusammen gehalten werden. Aber alle Theile sind klar und reihen sich ungezwungen aneinander. Den Sturz des ungeheuren persischen Reichs personificirt der weiche, liebende, stolze Darius, dem Tyrannenlaunen nicht fremd sind, die aber immer wieder durch menschliche Milde besiegt werden. Noch inniger, aber träumerischer,

überspannt in Liebe und Gefühl, stellt sich diese untergehende Herrlichkeit in Statira, der Gemahlin des Darius dar. Sie schwärmt, sie ist herzenskrank, und kennt nur einen Wunsch und ein einziges Glück, mit dem Geliebten zu leben, wenn auch vergessen, arm und verachtet. Diese Empfindungen contrastiren sehr schön gegen die aufstrebende griechische junge Kraft und Macht, und gegen deren Repräsentanten, Alexander. Der junge Heros ist würdig, obgleich mit seinen Schwächen, dargestellt, die ihn aber poetisch verklären, und uns das Bild des siegestrunkenen Dionysos in die Seele rufen sollen.

Im ersten Akt sehen wir den schwermüthigen Darius, dessen weichere Natur von seiner Umgebung nicht verstanden wird. Unvermuthet sendet ihm Alexander die Gemahlin Statira, welche gefangen war, zurück. Sie wird ohnmächtig vor Freude, und nach dem Erwachen streiten beide einen Kampf zärtlicher Empfindungen und eifersüchtiger Liebe.

Im zweiten Aufzuge sehen wir den heldenkühnen Alexander, der von seinem alten Feldherrn Parmenio nicht begriffen wird. Hephästion selbst gibt das Heer, das bei Arbela von der persischen Uebermacht fast umzingelt ist, verloren. Die persischen Gesandten, die ihm die Länder bis zum Euphrat anbieten, werden dennoch abgewiesen. Alexander sagt seinem Freunde:

Wer Unterdrücker mich der Griechen schilt,
Er irrt! — —
Allein die Zügellosigkeit der kleinen
Freistaaten Griechenlandes, die einander
In nichtigwilden Kriegen niederwerfen,
Zu preisen und — zu dulden war sie nur,
So lang der Griechen auch nicht Einer würdig,
Ganz Hellas zu beherrschen. Daß ich mich
Für solchen Einen halte, nenn' es Stolz!

— — Nicht zur Unterdrückung,
Nein zur Verherrlichung der Griechen hat
Jupiter Ammon mich gezeugt! —

Im dritten Akt spricht Darius über die Verblendung des griechischen Feldherrn, den er auch verloren wähnt, nur trüben bange Ahndungen seine Siegeszuversicht.

Statira ist in der größten Angst, sie ruft:

Weh, wenn du im Getümmel bist und dann
Vor Alexander deine Völker fliehen,
Weh! welch ein Bild! zerbrochen, umgewälzt
Dein goldner Wagen, vorn die edeln Rosse,
Nicht mehr gezügelt, in entsetzter Flucht!
Zerquetscht, im Staube hingeschleift mein Gatte,
Mit blut'ger Hand nach Rettung greifend!

Die Trompeten rufen den König ab; sie betet, daß wenn Darius geschlagen werden sollte, Ormuz ihr in demselben Augenblick den Todesengel senden möge.

Frauen und Mädchen treten in das Zelt, den Siegern Kränze zu winden; Siegesnachricht kommt; die aufgereizte, herzenskranke Statira ist in der Freude eben so ausgelassen als in Gram und Furcht. Sie legt ihren Brautschmuck an, um den Sieger, den Gemahl im festlichsten Putz zu empfangen; ihre Begeisterung fleht zu Ormuz, sie zu entrücken, ihr die Schlacht zu zeigen; ihre gesteigerte Angst, unnennbare Freude und unsäglicher Schmerz versetzen sie in einen Zustand, in welchem sie in einer Vision die Schlacht, den Sieg Alexander's, und den Untergang der Perser erblickt. Dieser Akt ist glänzend von poetischen Schönheiten, und diese kühne Dichtung ist vorzüglich zu loben.

Sie ruft in ihrem Hellsehen:

Wer ist auf dem steigenden Roß
Jener Leuchtende dort,
In seinen Blicken den Sieg!

Es ist Alexander!
Wehe! Die Perser fliehen!
O heiliger Ormuz, wo ist Darius?
Wo ist mein Darius? — — —
Dort, dort
Im entfernteren Thale —
O, ich will ihn nicht sehen!
Fortgerissen von schäumenden Rossen
Auf goldnem Wagen,
Sein weites Gewand nachflatternd im Winde,
Seine Hände krampfhaft
An den Rand des Wagens geklammert,
Zurückstarrend sein versteinerter Blick!
Es ist Darius!
Von seinem Haupte weg die Tiara! — —

Unmittelbar darauf tritt Alexander als Sieger ein, und sie stürzt, als wenn er ihr erflehter Todesengel wäre, todt vor ihm nieder. — Alle diese Gedanken, wenn sie sich auch mehr dem lyrischen oder erzählenden Gedicht aneignen, wirken doch vortrefflich, und sind in ihrer inneren Wahrheit groß und ergreifend.

Im vierten Akt sehen wir den trunkenen Helden in seinem Siegesfest in Persepolis, eine Kühnheit, die ihm mancher zaghafte Vernünftige nicht verzeihen wird, wenn es gleich die Geschichte erlaubt, die Construktion des Drama erfordert, und die edle, gelungene Darstellung es rechtfertigt.

Alexander ruft begeistert:

Bringt mir des Dionysos goldnen Wagen!
Ich will hinein! Wo ist sein Löwenpaar?
Jocht es davor! Laßt die Mänaden tanzen! —

Thais, eine Schauspielerin aus Athen, tanzt die Amazone Hippolyta vor ihm; in der Begeisterung fordert sie eine Fackel, und in Erinnerung, wie die Perser einst unter

Xerxes die griechischen Tempel verbrannten, zündet sie den Reichspalast, das Palladium an, an welches alle Orakel die Wohlfahrt und die Existenz des Perserreiches geknüpft haben. Alexander, trunken, begeistert, steht ihr in diesem wilden Unternehmen bei und sagt:

Wie für die Ewigkeit gegründet schienen
Die Persermacht und diese Mauern. Wird,
Was meine Hand gepflanzt, wohl fester wurzeln?
Oder gab ich mir selbst nur ernste Lehre,
Als ich die Fackel an den Teppich hielt? — — —

Darius erscheint im fünften Aufzuge, von neuer Hoffnung belebt, und den Plan fassend, Alexander noch einmal zu bekämpfen. Er erfährt, daß Statira nicht mehr lebt. Sein Schmerz ist schön ausgedrückt:

Verwaister König, nun erst bist du König,
Denn keine Seele hast du, die dich liebt,
Und keine Seele liebst du mehr. Nun stehst
Du erst in königlicher Einsamkeit,
Nun bleibt dir nichts auf Erden, als zu — herrschen!

Daß Persepolis Schutt und Asche ist, erschüttert ihn eben so tief, als der Tod seiner Gattin. Er will sich furchtbar an Griechenland rächen, aber Nabarzanes und Bessus nehmen ihn gefangen, er wird gefesselt, so auf einen Wagen gelegt, und fortgeführt. Ein verwundeter Macedonier tritt auf, um seinen Durst an der Quelle zu löschen, und blutend, im zerrissenen Gewande, kommt Darius sterbend zurück. Die scheu gewordenen Pferde haben ihn geschleift und verwundet. Er trinkt von dem kühlen Brunnen aus seiner Hand.

O daß du wie ein Bettler trinken mußt,

sagt der Fremde. Und der König antwortet:

Welch köstlich edlern Becher gibt es wol
Als eines Königs Hand?
Wie doch mit Unrecht
Ich Alexandern zürnte! Cyrus saß
Vormals auf unerschütterlichem Thron,
Ein mächt'ger König — und weil rings mir Stimmen
Zujauchzten: „Heil dir, Erbe seiner Macht!"
Hab' ich in stolzen Traum mich wiegen lassen.
Doch endlich floh der Traum im besten Träumen,
Wie alle Träume, die mit Glück uns täuschen —
Der Palast von Persepolis verschwand —
Und was ich für des Cyrus Thron gehalten,
War nur ein Knäul von Nattern, die empor
Sich ringelten, mir in das Herz zu stechen. —

Was weinst du? Weil ich nun erwacht bin, Lieber?
— — Bedenk, auch Alexander bleibt der Sklave
Des Todes und all' seine Siege können
Ihn nicht loskaufen! Zwischen Königsgräbern,
Zerbrochnen Säulen, halbversunknen Mauern,
In ew'ger Stille sitzt der Tod, und freut
Sich seiner Schätze, die gedrängter immer
Sich um ihn häufen! Alexander's Grab
Wird bald der liebste Schatz des alten Sammlers!

Er stirbt, und Alexander tritt mit seinen Feldherren ein.

Der König weint —

sagt Parmenio; und Alexander:

Von deinen Sklaven wurdest du verrathen,
Wohl! so wird Alexander dich bedienen!

indem er ihn mit seinem Mantel bedeckt.

Und ist der Erde Macht und Herrlichkeit
So nichtig und vergänglich, wie der Rauch,
Der prächtig aufgestiegen schnell zerfließt, —
Warum denn, Zeus, hast Alexandern du
In solche Welt herab gesandt, wo nichts
Als ein zerbrechlich Spielwerk zu erringen?

Warum mit Götterkräften ihn begabt?
Mag aber Alles, was ich wirk', in Staub
Zerfallen, wie die Leiche des Darius,
Mag mich in Jugendkraft des Todes Pfeil
Versammeln zu des Orkus bleichen Schatten,
Mein Name doch wird bleiben, wie der Name
Achill's, begeisternd, großer Seelen Vorbild,
So ewig, als die Erde! — Wie, so ewig? — —
Bist du denn ewig, Erde? — — —
Und bist du ewig, oder wirst auch du
Dich einst dem Tod vermählen, alte Erde,
Bräutlich geschmückt mit deiner Söhne Ruhm?
— —

Eine glänzende Siegesmusik fällt ein, indem er abgeht und das Heer auffordert, ihm nach Indien zu folgen.

Die Form dieses Gedichtes ist neu, und Sprache wie Composition erinnern, was ebenfalls zu loben ist, weder an Goethe noch an Schiller, oder neuere Autoren. — Die Bahn ist gebrochen, und die Bühne darf auf dieses junge Talent, wie auf ein ächtes, mit Vertrauen blicken. Aber weiter schreiten, sich noch bestimmter entwickeln muß der Dichter, und in Zukunft sich selbst eben so wenig, als Andere, nachahmen.

Das dresdener Hoftheater

im Januar 1827.

Indem ich nach einiger Zeit der Ruhe den Faden wieder aufnehme, um jene Arbeiten über das deutsche Theater fortzusetzen, erinnere ich nur, daß es meine Absicht nicht sein kann, jene nur allzuhäufigen Blätter zu vermehren, die oftmals ebensowol ohne Kenntniß als Unbefangenheit von allen großen und kleinen Bühnen Deutschlands, über wichtige und armselige Dramen, diese oder jene spielende Person lobpreisend oder bitter tadelnd, laut sprechen und schreien, und im verwirrten Chor sich gegenseitig anfeinden, widerlegen und binnen Kurzem vergessen werden. Denn wen, der mit seinem Tage umzugehen weiß, kann dergleichen interessiren? Wer, sei er auch noch so unerfahren, kann aus diesem Wirrwarr etwas Belehrendes heraushören?

Da ich es aber immer noch nicht aufgeben kann, zu glauben, daß der Schauspieler seinen oft traurigen und niederschlagenden Beruf zur wahren Kunst erheben könne und müsse, da ich das Theater, so sehr es gesunken ist, als eine wichtige und dem Volke bedeutsame Anstalt ansehe, so werde ich über dramatische Gedichte wie über Schauspielkunst fortfahren, dasjenige mitzutheilen, was nach meiner Einsicht fördern kann, und in der Hoffnung, daß meine Bemühungen nicht ganz ohne Nutzen sein werden, mir den

Ostracismus der Menge gefallen lassen müssen, wenn sie schreit: er soll Unrecht haben, eben weil er vielleicht im Rechte ist!

Will ein Kritiker, um sich bei der Menge, und auch bei furchtsamen Schauspielern, in Autorität zu setzen, scharf und bestimmt den ausübenden Künstler tadeln, so liegt, da er die Persönlichkeit immer mit berühren muß, ein gewisser wohlfeiler Witz sehr nahe, der, nach den Gaben und dem Charakter des Schreibers, bald beißende Satire und Humor aussprechen, oder auch wol in Grobheit und Ungezogenheit ausarten wird, wenn nicht Bosheit in die Injurie selbst übergeht, die hier schwerer wie irgendwo sich vor Gericht sicher ausmitteln läßt, weil der Libellist sich fast immer hinter seinem vorgegebenen Kunsteifer wird verschanzen können, und von dort aus, in scheinbarem Recht, rufen: der Schauspieler sei weit mehr, als irgend ein anderer Künstler, eine öffentliche Person, und Spott über Geberden, Stimme, Angesicht, Gang und Tragung des Körpers sei erlaubt, alles dieses gemein, lächerlich, abgeschmackt u. s. w. zu nennen, sei Pflicht eines wahren Kritikers.

Da also, wenn einmal über das Talent des Darstellers gesprochen werden soll, der Schauspieler ganz der Diskretion und dem feinen Gefühl seines Kunst- oder Nachrichters (der so oft von leidenschaftlichem Vorurtheil gestachelt wird) preisgegeben ist, so muß er sich früh resigniren und diese trübe Seite seines Berufes verschmerzen lernen, wenn er auch noch so innig fühlt, daß aller augenblickliche Beifall oder unbedingtes und übertriebenes Lob diese Wunden nicht mit ihrem Balsam heilen können.

Die hiesige Bühne ist seit einiger Zeit mehr wie irgend eine in Deutschland verunglimpft worden, nachdem sie früher (was vielleicht noch schlimmer war) durch unbedingtes und übertriebenes Lob verherrlicht werden sollte. Wenn

bitterer Tadel eines Nichtkenners nichts fruchtet, sondern höchstens nur verstockt oder verschüchtert, so ist jenes Loben unbedingt schädlich, macht den Spieler träge, und um so empfindlicher für den kleinsten Tadel, um so weniger er das Lob hochachten konnte.

Diese und jene Bitterkeit, hämische Angriffe, Uebertreibungen und Einseitigkeiten, die den einen Künstler herabsetzen, um den anderen zu heben, auf irgend eine Weise zu beantworten, kann wol meines Amtes nicht sein. „Aus Zänkereien", sagt der edle Heinrich Jacobi in seinem Briefwechsel, „Katzbalgereien sich ein Geschäft, einen Zeitvertreib machen, ist thöricht und schändlich." — Gehe Jeder seinen Weg, und mir erlaube man, da es vielleicht von Manchem hier erwartet wird, und mancher Freund des Auslandes mich dazu aufgefordert hat, eine kurze und unparteiische Charakteristik der hiesigen Schauspieler mitzutheilen, die ich schon vor einiger Zeit von einem unbefangenen Beobachter erhielt *), dem es nicht darauf ankommt, einseitig zu preisen, oder hämisch und unbillig zu schelten, weil ihm der Gegenstand selbst wichtig ist, und er durch lange Beobachtung die Schwierigkeiten der Kunst zu sehr kennt, um nicht gern da billig zu sein, wo die Vorzüge die Fehler überwiegen. Sollten die Schauspieler Lob und Tadel dieses Beobachters auch nicht ertragen können, so würde man in der That (was ich niemals annehmen werde) ihren Beruf zur Kunst bezweifeln können.

Herr Becker ist erst seit einem Jahre hier einheimisch, nachdem er früher in Gastspielen großen und verdienten Beifall hier erwarb. Eine schöne Stimme, ein anmuthiges

*) Dieser Beobachter ist L. Tieck selbst; er hielt diese Wendung seinem amtlichen Verhältnisse zu den Künstlern angemessen.
Anm. d. Herausg.

Aeußere, ein sicheres und feines Betragen auf der Bühne charakterisiren ihn, so daß er Männer der vornehmen Welt (was jetzt so selten ist) liebenswürdig und wahr hinstellt, Witz und Humor sichtbar macht, und niemals jene Linie verläßt, die auch im Scherz und Spaß gehalten werden muß. Sein Rekau im „Portrait der Mutter", sein Baron Wiburg in den „Stillen Wassern", sein „Leichtsinniger Lügner" und dergleichen muntere Rollen, sind trefflich; der Rekau um so mehr, weil Empfindung, Rührung und Erschütterung mit derselben Wahrheit und ohne Affektion vorgetragen werden. Sein Fleiß ist zu loben, der die Sicherheit des Gedächtnisses erzeugt, ohne welche wol kein wahres Schauspiel möglich ist. Eine Darstellung, die zu dem Schönsten gehört, was ein Redner liefern kann, ist die ruhige, schildernde Rolle des Don Manuel in Schiller's „Braut von Messina." Lobenswerth ist sein „Maler Spinarosa", sowie alle ernsten Rollen, die Gefühl und Innigkeit erfordern. Sein Brutus in Shakspeare's „Cäsar" hat schöne Momente, läßt aber in Ansehung der Würde, der Heldenruhe des Charakters, noch Manches zu wünschen übrig. Der junge Künstler ist jetzt auf dem Punkt (obgleich er schon früher manche Rollen der Art mit Beifall gespielt hat) sich das Fach der Helden und der älteren Männer anzueignen, und hierbei steht ihm noch die neue Schule, die sich in allen jungen Schauspielern, auch den besten, meldet, im Wege. Seine Geberden sind noch zuweilen zu rund, elegant, grenzen zuweilen an das Tänzermäßige, vorzüglich wenn das taktmäßige Vorschreiten mit dem zu plötzlichen unmotivirten Aufschrei der Empfindung, oder des Zornes, zusammenfällt. Dadurch ward sein „Don Gutierre" zu schwach und gesucht: doch ist nicht zu zweifeln, daß bei seiner Beharrlichkeit und seinem wahren Eifer für die Kunst er alle diese Fehler beseitigen wird, wie

er schon manche Angewöhnung aufgegeben hat. Sein Antlitz ist in älteren Rollen immer noch zu jugendlich. Unbedingt möchte man dagegen (selbst wenn man eigensinnig fordert) seine Darstellung des Alexander im Schauspiel des H. v. Uechtritz loben, und der Dichter darf diesem schönen Talente den Beifall seines Gedichtes auf der hiesigen Bühne zum Theil danken. Wir sahen wahrhaft den begeisterten, jugendlichen Helden uud ohne diesen erst kürzlich angekommenen Schauspieler war es auf keinen Fall zu wagen, dieses poetische Drama dem Publikum vorzuführen. Hier schien im Darsteller das Beste der französischen Schule mit der deutschen Art vereinigt. Es ist zu zweifeln, ob irgendwo auf unseren Bühnen dieser Charakter so trefflich wird dargestellt werden. Was man an diesem jungen Schauspieler (der einer jeden Bühne zur Zierde gereichen würde) am meisten tadeln kann, ist ein zu hastiger Aufschrei in der Empfindung, wodurch der Ton oft undeutlich und selbst unedel wird.

Mad. Bergmann. Erscheint nur selten, läßt es aber, in größeren wie kleineren Rollen, niemals an Fleiß und Aufmerksamkeit fehlen.

Mad. Borkmann. Nebenrollen.

Herr Böhm. Ist seit einiger Zeit vorgeschritten; muß sich nur bemühen, seinen Dialekt und die kalte Monotonie ganz abzulegen. Spielt Nebenrollen.

Herr Burmeister. Einer der fleißigsten und brauchbarsten Schauspieler, unermüdet, nie fehlend (außer wenn Krankheit ihn hindert) und für das deutsche Lustspiel, für die Väter unserer Familiengemälde, mit den besten Gaben ausgestattet. In den „Advokaten" von Iffland, „Verbrechen aus Ehrsucht", „Dienstpflicht" und wie vielen Rollen dieser Art ist fast Alles an ihm zu loben, und ich zweifle, ob ihn Viele in Deutschland in diesen Rollen übertreffen

werden. Biederherzigkeit mit Humor gepaart, (wie im „Paraſiten" von Schiller), gutmüthige Plumpheit, Albernheit in manchen neuen Komödien, anmaßliche Schlauheit (wie kürzlich in: „Er weiß Alles", nach Picard), ſtellt er höchſt ergötzlich hin, und bleibt immer natürlich, indem er nicht leicht übertreibt, oder affektirt. In dieſem Gebiete des bürgerlichen Schauſpiels kann er oft eindringlich, auch rührend, ſelbſt erſchütternd werden. In Rollen der vornehmen Stände täuſcht er uns weniger, weil ſeinen Geberden, ſowie dem Ausdruck ſeiner Stimme eine gewiſſe Feinheit abgeht. Es fehlt ihm nicht an Anſtand, ſelbſt nicht an Würde, aber der Ton und das Spiel der Tragödie ſtehen ihm nicht zu Gebot. Er iſt nie ſchwülſtig, affektirt, ſchreiend, ſondern auch im Trauerſpiel natürlich; aber hier muß eine gewiſſe Natürlichkeit oft wieder unwahr werden, wenn ſie ſich nicht eben ſo viel erheben als ſenken kann. Schon der Dialekt, den man noch hört, ſowie eine gewiſſe Trockenheit der Stimme fallen dieſem übrigens ſehr verdienten Schauſpieler hier hinderlich. Allen iſt nicht Alles möglich, und ihm bleibt in ſeinem, ihm eigenthümlichen Fache, in welchem er feſt und ſicher ſteht, des Ruhmes ſo viel, daß er ihn nicht auf ein gefährliches Spiel zu ſetzen braucht. Wo Herzlichkeit ausreicht, wie in der bewegten Rede des Sklaven in der „Sappho", und bei ähnlichen Gelegenheiten, iſt auch ſein poetiſcher Vortrag zu loben.

Herr Fr. Burmeiſter (Sohn). Ein junger Mann, der in jeder neuen Rolle lernt, und durch ſeinen Fleiß ſchnelle Fortſchritte macht. Naive junge Leute, Dümmlinge, ſelbſt Carikaturrollen und komiſche Alte gelingen ihm. Das Fach der Liebhaber, welches er zuweilen übernehmen muß, läßt ihn am ſchwächſten erſcheinen. Doch war ihm ſelbſt die ſchwierige Rolle des Alkander im „Alexander und Darius"

ſo gelungen, daß er ſie ſicher und mit edler Haltung gab. Schade, daß ſeine Stimme an Heiſerkeit leidet. Vielleicht hat er zu früh auf Privattheatern leidenſchaftliche Rollen und tobende Alte geſpielt. Das iſt ein Fehler von vielen jungen Schauſpielern, daß ſie zu früh die tiefen Töne erzwingen wollen, wodurch dann die hohen belegt und pfeifend werden. Dieſer Mangel erzeugt zugleich in der Tiefe eine gewiſſe dumpfe Unbeſtimmtheit. Wie beim Sänger muß das Organ erſt ganz ausklingen, bevor man neue Töne erſchaffen kann. Dieſer junge Schauſpieler verſpricht demungeachtet für die Zukunft ein ſchönes und mannichfaltiges Talent zu entwickeln. In „Alter und Neuer Zeit" und einigen anderen Stücken verdient er ſchon jetzt ein volles Anerkennen.

Herr Theob. Burmeiſter. Anfänger.

Herr Detroit. Ein wahres komiſches Talent, nur, wie es ſcheint, noch nicht ganz entwickelt. Der Schauſpieler, der manche komiſche Maske ſehr ergötzlich darſtellt, iſt vielleicht noch unentſchieden, ob er ſich für den Charakter, oder die willkürliche Carikatur entſcheiden ſoll. Die Letzte hat ſeit einigen Jahren in Deutſchland vieles Glück gemacht. Dieſes Talent hat das Gefährliche, daß es ſich gern iſolirt, und des Zuſammenſpiels mit den übrigen nicht bedarf: daher Wurm und ähnliche Mimen gern Stücke wählen, die nicht viel bedeuten und nur durch willkürliche Maske, Dialekt, Seltſamkeit, oft übertriebenen Spaß, ja Fratze, gehoben werden. Im „Hippeldanz", im „Wirrwarr", und einigen anderen Stücken, gab uns der junge Schauſpieler Veranlaſſung, ihm auch Charakterſpiel zuzutrauen. Auch jene Carikatur iſt ſelbſt im wahren Luſtſpiel nicht zu verwerfen, wenn ſie nur hingeſtellt wird, wohin ſie gehört, und nicht mehr Platz einnimmt, als ihr geziemt.

Herr Carl Devrient. Iſt ein junger Schauſpieler von

der Natur selbst für die Tragödie bestimmt worden, so ist es ohne Zweifel dieser. Sein natürlicher Sprachton, seine Intonation, erinnern unmittelbar an die schönste Zeit des deutschen Trauerspiels. Auf dieser Basis kann, wenn die Imagination gebildet und der Fleiß nicht gescheut wird, das Edelste ausgeführt und vollendet werden, und die Hoffnung auf ein wahres deutsches Tragödienspiel liegt ganz nahe. Wer möchte leugnen, daß der junge Schauspieler seit seinem Aufenthalte in Dresden sein Talent entfaltet habe? An Beifall, ihn zu ermuntern, hat es gewiß nicht gefehlt, obgleich er im Anfang weit mehr Gegner als Freunde hatte. Doch müßte er ohne Zweifel schon viel weiter sein, hätte er nur selbst eben so viel für sich gethan, als sein freundliches Geschick. Schwerlich wird man noch sonst wo in Deutschland diesen vollen, reinen Ton des bewegten Gemüthes vernehmen, der am schönsten und rührendsten ist, am edelsten und eindringlichsten, wenn der Schauspieler nur wenig dazu thut, um ihn zu erheben und zu verstärken. Wie ist es zu bedauern, daß dieses erfreuliche Talent sich im Lustspiel oder in ruhigen Rollen fast immer vernachlässigt, daß das Gedächtniß versagt, und der leichtnehmende Künstler diese Mängel fast für Genialität zu halten scheint. Und doch ist es das Lustspiel, sind es jene Rollen, die der Leidenschaft und des Interessanten entbehren, in welcher der junge Schauspieler Anstand und Sicherheit gewinnt, um von diesen eroberten Punkten aus nachher das Uebermenschliche oder Gewaltsame ohne Fehl und mit Grazie wirken und erschaffen zu können. Viele Rollen sind daher von diesem jungen Manne zu loben, aber selbst keine tragische führt er so durch, daß sie Haltung hätte. Dieser Mangel der Haltung veranlaßt ihn daher sich zu überspringen, einzelne Stellen zu übertreiben, und die ganze Tonleiter seines

wohllautenden Organes vernehmen zu lassen, wo die Hälfte oder das Drittheil dieser Skala wirksamer und natürlicher sein würde. Dieser Mangel an Haltung ist ein Charakter der ganzen neue Schule, und es wäre unbillig, nicht die Hälfte des Tadels wenigstens auf unsere Dichter zu wälzen, die vorsätzlich auf lyrische Weise einzelne Stellen, Tiraden und Scenen herausheben, um den Zusammenhang und die Wahrheit, oder wie sich die übrigen Spielenden dabei benehmen können, unbekümmert. Schon der verehrte Schiller ist nicht hievon, besonders in seinen letzten Stücken, frei zu sprechen. Welcher Schauspieler soll wol im „Tell" Melchthal's lange Rede über die Blindheit und den Verlust des Lichtes natürlich sagen? Vielleicht wäre es nur weinend und schluchzend möglich, und kaum könnte dies die Unwahrheit entschuldigen. Wie aber erst die Rollen des Derindur, des Jaromir in der „Ahnfrau", der Houwald'schen Charaktere und fast aller Neueren? Jemehr sich der Schauspieler, in so fern man sich schon an ihn gewöhnt, und er dadurch des Beifalls sicher ist, isolirt, herausreißt, um das Folgende und Vorhergehende, sowie um die Mitspieler völlig unbesorgt, um so mehr wird er gefallen und hinreißen, da unser Publikum (das keine, oft nothwendige, längere Tirade in den älteren prosaischen Stücken mehr ertragen kann) in diese falsche Lyrik so verliebt ist, daß es für diese blendenden Monologen gern Dialog und Schauspiel preisgibt. Es ist nur zu bedauern, daß so schöne Talente sich diesem Prunke zu sehr hingeben und darüber das Studium der Natur vernachlässigen. Glänzend und fast ohne diese gerügten Mängel zeigt sich der junge Schauspieler im „Don Carlos", eine Rolle, die er wol am meisten als ein Ganzes faßt. Sehr vorzüglich ist sein Antonius in Shakspeare's „Cäsar", wenn er nicht, selbst in der trefflich ge-

ſprochenen Rede, etwas zu viel Intrigue andeutete. Sein Mortimer iſt zu loben; aber ſein Fürſt in „Iſidor und Olga", obgleich mit Anſtrengung gegeben, zu gewaltſam. Im „Romeo" iſt die leidenſchaftliche Scene mit dem Mönche trefflich, aber ſein Edgar im „Lear" ſchwach, weil eben hier, in dieſer vielſeitig unendlich ſchwierigen Rolle, die höchſte Aufgabe eines Zuſammenſpiels mit den übrigen (ſo einſam der Verlaſſene auch wieder ſteht) gelöſt werden ſoll. Hier reicht die Heftigkeit nicht aus, ſondern erhabene Größe und Innigkeit muß uns das Wunder erklären. Eine Aufgabe, vielleicht nicht unbedeutender, als den Lear ſelbſt darzuſtellen. Sein Max Piccolomini iſt etwas zu unruhig, und in Luſtſpielen, wenn der Schauſpieler treuherzig ſein will, ertönt zu ſtark der ganz accentloſe berliner Dialekt. Trefflich iſt ſein Spiel in: „Der Unſchuldige muß viel leiden", wenn er auch Wolf's Uhlen nachahmt, ſein Ferdinand in der „Kabale" ſchön und keine ſeiner höchſt dankbaren Rollen in den Tragödien ganz ohne Werth. Aber er ſoll weit mehr werden, weil er es kann. Uebrigens verſtehe man mich nicht auf die Art falſch, daß ich etwa meinte, nachdem ich ſo viele Wünſche für dieſes Talent ausgeſprochen, Deutſchland habe ſehr viele junge Spieler, die unbedingt höher ſtänden. Daß die ganze Kunſt geſunken iſt, daß wir billiger ſein müſſen als vor dreißig Jahren, daß wir unſer Theater immer mehr durch hundert außenliegende Künſte vernichten, iſt das Klagelied, auf welches wir immer wieder zurückkommen müſſen.

Mad. Drewitz ſpielt alte komiſche Mütter, oft mit Laune, immer mit Fleiß. Die Amme im „Romeo" iſt in ihrer Darſtellung zu loben.

Herr Geiling. Unſere Bühne hat ſehr verloren, ſeit Krankheit dieſen Veteran hindert, ſeine trocken komiſchen Alten (in welchen er nicht leicht übertroffen werden wird) zu ſpielen.

Herr Geiling (Sohn). Nebenrollen. Die Aufmerksamkeit und der Fleiß, sowie die Fortschritte sind nicht zu verkennen.

Herr Genee. Erst seit kurzem hier. Durch Sicherheit und schönes Organ ein sehr brauchbarer Schauspieler. Er muß sich mehr entwöhnen, den Ton im Sprechen zu tief zu halten.

Dlle. Gley*). Unser Publikum, das sonst nicht so zuvorkommend und aufmunternd ist, wie das lebhaftere in Wien, hat die ersten Versuche dieses jungen Talentes im vorigen Jahr sehr freundlich begrüßt. Daß sich die junge Schauspielerin dieser ehrenden Aufmunterung nicht unwerth gemacht hat, beweisen die Fortschritte in der Kunst, die auffallend genug sind, um uns in ihr eine wahre Schauspielerin für die Zukunft versprechen zu können. Die naiven Charaktere gibt sie mit einer Herzlichkeit und Wahrheit, die hinreißen. Ihr Ton ist der Ton der Natur, rein und voll, ganz Gefühl. So die Margarethe in den „Hagestolzen", „Das Mädchen von Marienberg", Polyxene in „Kunst und Natur", und mehrere andere. Auch im ernsten Schauspiel und in der Tragödie hat sie glückliche Versuche gemacht. Was ihr noch fehlt, ist Haltung. Noch ist zuweilen Verlegenheit, und in den wichtigsten Momenten, an ihr sichtbar. Aber früh, und mit weniger Vorbedeutungen ist von ihr in kurzer Zeit schon Vieles und Bedeutendes geleistet worden. Ihr Wesen hat eine große Verwandtschaft zu dem der unvergleichlichen Sophie Müller in Wien. Vielleicht daß sie dieser trefflichen Künstlerin in Zukunft nahe kommt. Rechnet man, wie viele Mängel sie schon abgelegt hat, die schwer zu verbessern schienen, so hofft man wol nicht mit Unrecht, daß sie auch die letzten tilgen wird, die ihr erfreuliches Talent hemmen könnten.

*) Später Frau Rettich.

Anna Grund. Hat sich seit einem Jahre in Kinderrollen ausgezeichnet, und erweckt, wenn man darauf fußen dürfte, daß die Fortschritte in demselben Maße zunehmen, die Hoffnung, eine merkwürdige Schauspielerin in ihr zu erziehen. Dieses sinnige Kind spricht und betont alle Reden mit einer Einsicht und einem Gefühl, die weit über sein Alter zu sein scheinen. Man hat blos dieses Kindes wegen einige unbedeutende Stücke wieder erwecken können, die durch sein Spiel Leben erhalten. Das Publikum ist der Madame Hartwig vielen Dank schuldig, daß sie sich die Mühe gibt, diesem verständigen kleinen Wesen die Rollen so richtig einzustudiren.

Herr Haas. War schon vor mehreren Jahren hier, um in Dresden sich zuerst zu versuchen. Seitdem hat er auf anderen Theatern viele und große Rollen gespielt. Ein empfehlendes Aeußere, ein kräftiges Organ und dreistes Spiel zeigen ihn in mancher Rolle erfreulich, nur muß er den falschen Accent der neueren Schule, eine zu weichliche Aussprache, wodurch oft sein Vortrag undeutlich wird, verbessern lernen.

Mad. Hartwig. War lange in Leipzig wie in Dresden, worin die Theaterbesucher einstimmen, die Zierde der Bühne im Lust- wie Trauerspiel. Garrick, John Kemble, und manche weniger berühmte Namen, erstrebten nicht mehr große und viele Rollen, selbst als ihr Gedächtniß noch ziemlich gut war, und sie vielleicht noch lange hätten spielen können, wenn sie unbedingt ihrer Lust gefolgt wären. Sie traten zurück, die Clairon noch früher, weil sie ihren Ruhm nicht auf das Spiel setzen wollten. Gehört denn nicht die Pause, und daß der Künstler weiß, wann er aufhören soll, ebenfalls zur Kunst? Das Gedächtniß versagt jetzt oft dieser ausgezeichneten Frau, so trefflich sie auch noch hier und

da eine Rolle gibt; vorzüglich die Biarda in der „Preciosa", deren Darstellung man wol eine vollendete nennen kann.

Herr Häcker. Nebenrollen.

Herr Heine. Trefflich in einigen komischen Darstellungen dummer Bedienten oder Fats, bei welchen ihm sein guter Accent im Französischen sehr zu statten kommt. Für die Tragödie, oder ernstere Rollen eignet sich seine Persönlichkeit nicht. Seine zu unruhige Beweglichkeit stört die Wirkung dieser Darstellungen. Herr Heine hat zugleich das Talent des Zeichners, er besorgt mit eben so vielem Fleiß als Geschmack das Costüm des Theaters, das sich in der Zweckmäßigkeit und Zier wol mit den übrigen Bühnen in Deutschland, auch den größeren messen darf, wenn gleich manche von ihnen auf diese Ausschmückung weit größere Summen, als die hiesige, verwenden.

Herr Julius. Ein wahrer Künstler, der uns in den feinen Rollen der Weltleute den feinsten Anstand, ein gewogenes, anmuthiges Betragen und in der „Emilia Galotti" das Muster eines wohlerzogenen Marinelli aufstellt. Physiognomie und Wuchs sind noch immer jugendlich, und es ist zu bedauern, daß er jetzt viele jener Rollen abgegeben hat, die frische Jugend zu erfordern scheinen, denn der „Prinz von Homburg" hat seitdem verloren, der Herrn Julius großentheils den Beifall auf hiesiger Bühne verdankte. Gelang auch der Ausdruck der höchsten Leidenschaft und Verzweiflung nicht ganz, so erschien dieser wunderbare Jüngling doch so schwärmerisch, innig und heroisch, daß der Zuschauer die Absicht des Dichters verstand und hingerissen wurde. Diese zurückgehaltene Leidenschaft des Don Cäsar in „Donna Diana" ist von Herrn Julius immer so meisterhaft gezeichnet worden, daß jeder seiner Nachfolger in dieser schwierigen Rolle uns schwerlich so befriedigen wird.

Sein Tellheim ist trefflich, und Vieles im „Romeo" war sehr zu loben, vorzüglich der Monolog in „Mantua", die Scene mit dem Diener und Apotheker: „Ist es denn so? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!" wird man vielleicht so schön und erschütternd nicht wieder sprechen hören. Denn im Zurückdrängen, Verschließen der Leidenschaft, die nur, wie in allen diesen angedeuteten Darstellungen, sich großartig und mächtig andeutet, liegt die Kraft und Kunst dieses Künstlers. Darum befriedigten die Scenen der ausströmenden Leidenschaft im „Romeo" auch weniger, denn bei allen seinen großen Verdiensten fehlt dem Künstler doch der eigentliche tragische Ton, der die übermenschlichen Erscheinungen in unserer Phantasie hervorruft. Mancher treffliche Virtuos weiß den Cimarosa und ähnliche Componisten meisterhaft vorzutragen, ohne deswegen mit seiner Stimme das zu vermögen, was Gluck, oder der alte heilige Kirchengesang des Palestrina verlangt. Wie diese Musik, verlangt die Tragödie (wie „Iphigenia" z. B.) vom Anbeginn einen volleren, innigeren Ton, der uns sogleich in jene Welt des Dichters entrückt. Steht der „Tasso" gleich unseren Sitten näher, so will er doch ebenfalls auf jene poetische Weise lebendig gemacht werden, die nur wenige unserer jetzigen Schauspieler in ihrer Gewalt haben. Im Shakspeare erhebt sich das Furchtbare, Ueberirdische der Erscheinung immer nur aus dem Ganzen des Gedichtes und erschüttert uns in einzelnen Stellen, darum kann dem Darsteller, wenn er auch nicht im Ganzen befriedigt, in diesen berühmten Schauspielen manches Einzelne gelingen. So ist der Kent im „Lear", der nicht diesen höchsten Ton erfordert, jenes Portament der Stimme, von diesem Darsteller trefflich zu nennen. Die elegante Rolle des Bassanio, dessen Leidenschaft (bis auf seinen Schmerz um den Freund)

so ganz zierliches Gedicht und zarter Ausdruck ist, schien ganz eigen für diesen Künstler geschrieben, aber hier genügte sein Spiel nicht, vielleicht, weil er die Sache zu ernst behandelte. Die Darstellung der höchsten Leidenschaft erfordert, außer dem tönenden Organ, auch eine schaffende Phantasie, die das, was nie in der Wirklichkeit erschaut wird, darstellen kann: und oft entbehren große Talente (wie Iffland z. B.) diese Gabe und Begeisterung. Man kann und soll aber auch vom Künstler nicht Alles fordern. Genug, daß Herr Julius im Lustspiel meist trefflich ist, daß er mit Grazie, Laune und Charakter vorträgt, Militair- und vornehme Personen in ihrem wahren Anstande zeigt, und selbst den Darius und ähnliche Rollen mit lobenswürdiger Anstrengung gibt, die, wenn sie auch, wie in Allem, wo die große Leidenschaft spricht, nicht das Höchste erreicht, doch mehr Veranlassung zu loben, als zu tadeln gibt.

Herr Kanow. Hat im prosaischen Vortrag sowie im Vers eine richtige und leichte Intonation, und ist in mehreren Rollen des Lustspiels, bei seinem unausgesetzten Fleiß, sehr zu loben. Es ist zu bedauern, daß seine wohllautende Stimme, wenn er Leidenschaft ausdrücken will, in einen geschliffenen und kreischenden Ton fällt, der, ohngeachtet der Anstrengung, oft undeutlich wird. Er würde gewinnen, wenn er immer ruhig vortrüge, sowie es in manchen Rollen geschieht.

Herr Keller. Sänger, der einige komische Rollen mit Beifall und Laune spielt. Könnte er die gesangartige Manier seiner Sprache verbessern und lebendiger und mannichfaltiger im Ausdruck werden, so würden seine Darstellungen sehr gewinnen. Doch ist selbst in wichtigen Rollen, wie der Wirth in „Minna von Barnhelm", Manches zu loben.

Mad. Mayer. Soubretten und kleine Rollen, zuwei-

len mit Laune und Leichtigkeit. Der Ton der Sprache ist zu spitz und hoch, und wird dadurch unbedeutend.

Mad. Müller-Bachmann. Fängt jetzt an, ältere Rollen zu spielen. Fleiß und Anstrengung, welche auch oft gelingen, sind zu loben, nur könnten fast alle Darstellungen leichter und lebendiger sein.

Herr Pauli. Ein Talent von jener Art, zu dessen Besitz sich jede Bühne Glück wünschen muß. Einsicht, Verstand und Darstellungsgabe, mit unermüdlichem Fleiß und nie versagender Willfährigkeit verbunden, dazu ein treffliches Gedächtniß und stets rege Aufmerksamkeit, sind gewiß Gaben und Vorzüge, die selten, auch bei großen Talenten, sowie hier vereinigt sind. Daher hat dieser Schauspieler auch mit Recht Rollen aus sehr verschiedenen Fächern, er ist selbst als Selicour in Schiller's „Parasit", zu welchem sich seine Persönlichkeit nicht zu eignen scheint, mit großem und verdientem Beifall aufgetreten. Viele seiner komischen Charakterrollen sind vortrefflich, und selbst sein Burleigh in „Maria Stuart" ist eine ausgezeichnete, lebendige Darstellung, deren geringen Mängeln ein so glückliches Talent auch noch mit Leichtigkeit abhelfen könnte. Die meisten seiner Rollen im Trauerspiel (z. B. im „Tell"), sowie im Lustspiel sind zu loben. Zugleich hat er das bedenkliche Fach der Intriguanten und Bösewichter, deren oft übertriebene Schilderung er immer mit dem größten Beifall dargestellt hat. Bedenklich sind, selbst für den talentvollen Künstler, diese groben Carikaturen in so manchem neueren Schau- und Trauerspiele, und es läßt sich wol die Frage aufwerfen, ob es nicht eine Pflicht der Kunst sei, diese schlechtgemalten Bilder etwas zu mildern, und eben dadurch zu veredeln, wie es ja doch der Schauspieler auch mit den vielen Gemeinheiten der neuesten Lustspiele versuchen muß. Freilich

ſetzt der Schauſpieler dann den Beifall der Menge auf das Spiel, indeſſen wird dieſe durch Nachgiebigkeit leicht ſo verwöhnt, daß ſie immer grellere Farben verlangt. Herr Pauli bringt aus jenen Rollen zuweilen Blick und Ton in die beſſeren hinüber, und es hindert ihn das häufige Spiel jener Böſewichter vielleicht, den Carlos im „Clavigo" mit der Wahrheit und Männlichkeit zu geben, die dieſem wirklich denkenden Künſtler (ein oft ſehr gemißbrauchtes Lob) außerdem wol zu Gebot ſtänden. Ein zu ſcharfer Accent, eine zu große Deutlichkeit ſtören oft ſeine beſten Darſtellungen (z. B. im „Juſt", in der „Minna von Barnhelm", wo er Manches zu bitter ſpricht), und könnte er nur etwas leichter ſein und in den Ausdruck ſeiner komiſchen Charaktere etwas mehr Gutmüthigkeit legen, ſo ließen viele ſeiner Luſtſpielrollen kaum noch etwas zu wünſchen übrig.

Mad. Pauli. Im Luſtſpiel, in launigen, leichten Rollen, ſowie in den ruhigeren des ernſten Schauſpiels ſehr lobenswerth. Leidenſchaftlicher Ausdruck ſcheint ihr verſagt.

Herr Riſſe. Sänger, ſpielt Nebenrollen.

Herr Roſenfeld hat bis jetzt nur Gelegenheit gehabt, ſich in nicht bedeutenden Rollen zu zeigen.

Mad. Schirmer. Eine Künſtlerin, deren Name bekannt genug und mit Ruhm bekannt iſt. Von Natur mit Grazie und einem wohllautenden Organ begabt, durch Studium und Fleiß ihr Anſtand und Ausdruck immer geiſtreich und gebildet, iſt ihre Lebhaftigkeit und Charakterzeichnung immer liebenswürdig und edel. Eine wahre Künſtlerin für das Luſtſpiel, vorzüglich des feineren, welches auf unſerem deutſchen Theater immer mehr zurückgeſtellt wird. Ihr gelingt der Ausdruck des Muthwillens, des Leichtſinnes, der Feinheit, und Alles, was ſie im Luſtſpiel wagt und verſucht, iſt trefflich. Dieſer runde edle Ton, dieſe Fähigkeit,

sich in Formen und Ausdruck zu schmiegen, kommt der Künstlerin auch in ernsten Rollen zu statten, die sie oft mit Feuer und hinreißender Anmuth gibt. So war das Meiste in ihrer „Julie" des Shakspeare zu loben, vielleicht noch mehr die Portia im „Venetianischen Kaufmann", vorzüglich in den ersten Darstellungen, eben so die Natalie im „Prinzen von Homburg". In früheren Zeiten sind gewiß auch Emilie Galotti und ähnliche tragische Charaktere tief und innig von ihr dargestellt worden, obgleich sie für die Tragödie nicht so reich, wie für das Lustspiel, von der Natur ausgestattet ist. Denn im Trauerspiel hat sie, vielleicht durch falsches Studium verleitet, einen feierlichen, einförmigen Ton, welcher ermüdet, und nur selten jene Innigkeit und Herzlichkeit zuläßt, durch welche sie hinreißen könnte. Die schwächste Darstellung dieser Manier ist wol die Maria Stuart, indem sie diese große Rolle fast in allen Scenen und Reden in demselben Tempo spricht. Und wie oft muß man die Bemerkung wiederholen, daß die Tragödie in Deutschland vorzüglich gesunken ist, und sich auch wol so bald nicht wieder heben wird, da Alles dagegen arbeitet, zu ihr den rechten Weg wieder zu finden. Diese gerügte kalte Feierlichkeit verfolgt die Künstlerin auch zuweilen bis in ihre Rollen des Lustspiels, wenn diese ernste oder rührende Scenen haben. Aber bei alledem wiederholen wir die obige Bemerkung, daß eben nicht viele Schauspielerinnen in Deutschland sie im Tragischen übertreffen werden, da Mißverständnisse und falsche Manier sich bei Anderen nur auf andere Weise äußern.

Herr Werdy war lange Zeit der Liebling eines gebildeten Publikums in Frankfurt und muß, wie eine strenge Kritik auch vielleicht eine gewisse Einförmigkeit rügen dürfte, zu den wenigen wahren Künstlern gerechnet werden, die Deutsch-

land noch beſitzt und denen dieſer Name mit Recht beigelegt werden darf. Er hat den großen Vortheil, noch verſchiedene große Schauſpieler aus der alten Schule beobachtet zu haben, und dadurch iſt es ihm um ſo viel leichter, der Natur treu zu bleiben und auf die richtige Art zu charakteriſiren. Denn mögen andere Talente in Tagesblättern und Schriften ſo großen Ruhm haben, wie ſie immer wollen, ſo zweifle ich doch, ob jetzt in Deutſchland irgend ein Schauſpieler den Shylock Shakſpeare's ſo meiſterhaft und im Sinne des Dichters darſtellen wird, eine Rolle dieſes würdigen Künſtlers, an welcher auch der ſtrengſte Richter vielleicht nur ein Geringes vermiſſen wird, um ſie vollendet zu finden. Meiſterhaft iſt ſein Kottwitz im „Prinzen von Homburg", eben ſo der Alte in „Herrmann und Dorothea", zu den ſchönſten Darſtellungen gehört ſein Buttler im „Wallenſtein", und der Oberförſter, der alte Ahlden und ähnliche Charaktere ſind vortrefflich zu nennen. Weniger genügend iſt der Mönch im „Romeo", und Alba im „Don Carlos" vielleicht die ſchwächſte Rolle dieſes Virtuoſen.

Mad. Werdy, eine Künſtlerin aus einer guten Schule, und die in allen Rollen, denen ihre Kraft gewachſen iſt, die Meiſterin bekundet. Herzlichkeit, Laune, Naivetät und Alles, was zum komiſchen Spiel älterer Rollen gehört, hat ſie vollkommen in ihrer Gewalt; in anderen iſt ihr Anſtand, die Natürlichkeit und richtige Art aufzufaſſen, ſo ſehr zu loben, daß jüngere Schauſpielerinnen von ihr in allen dieſen Punkten ſehr viel lernen können. Dieſer ſichere Anſtand, dieſe Haltung, in welchen ſie zum Muſter dienen kann, verſchwinden auch immer mehr von unſeren Bühnen.

Herr Wilhelmi. Nebenrollen.

Herr v. Zahlhaas, ein ſehr begabter Schauſpieler, der lange, bevor er anerkannt wurde, mit Parteien und deren

Einfluß hier zu kämpfen hatte. Seine Figur, sein Gesicht, Gang und Stellung ist Alles theatralisch und von großer Wirkung. Im Lustspiel ist seine Laune, wie im Epigramm als Hauptmann, höchst liebenswürdig. Im ernsten Schauspiel gelingen ihm die Rollen, welche ein ruhiges, gehaltenes Spiel erfordern, am meisten; in der Leidenschaft überschreitet seine Geberde, und noch mehr sein Ton das rechte Maß, denn so gut seine Sprache ist, so wird sein Organ alsdann kreischend, selbst geringe, und der breite österreichische Dialekt wird dann hörbar. Darum ist sein Wallenstein, so viel man auch Einzelnes loben muß, noch sehr unter der Forderung des Dichters, dagegen ist sein Präsident in Schiller's „Kabale" trefflich, eben so sein Menschenhasser, der Brite in dem kleinen Lustspiel, der König im „Don Gutierre", sowie Philipp im „Carlos". Meisterhaft ist sein älterer Chorführer in der „Braut von Messina", und, was Einige tadeln wollen, zeigt von Einsicht, daß er diese recitirende in eine spielende Rolle verwandelt, denn dadurch erhielt das Unnatürliche dieser Chöre etwas mehr Wahrheit. Im Lustspiel muß er sich ebenfalls vor dem Uebertriebenen hüten, weil er alsdann auch, wie in Schröder's „Stille Wasser ꝛc." den Charakter zu niedrig komisch auffaßt, der dort (eine von Iffland's Meisterrollen) mit Feinheit will gespielt sein. Aber Lebendigkeit, richtiger Ausdruck, Gefühl ist diesem talentvollen Schauspieler nicht abzusprechen, wie er auch kürzlich in Shakspeare's „Cassius" bewiesen hat. Das Herumwerfen mit der Toga war allerdings auch hier, wie bei manchen seiner Mitschauspieler, viel zu gewaltsam.

So weit der Beobachter. — Ich füge nur noch hinzu, daß, wenn man andere Bühnen gesehen hat, man der hiesigen (obgleich nicht so großes Rühmens von ihr, wie von so manchen anderen, in öffentlichen Blättern gemacht wird)

vor vielen, ja vor den meisten in Deutschland, große Vorzüge zugestehen muß, dessen auch viele Reisende, welche ein Auge für das Schauspiel haben, eingeständig sind. Man sieht hier, vorzüglich in den Lustspielen, Familiengemälden und Dramen, mehr ein Ganzes, ein Zusammenspiel, als auf den meisten deutschen Bühnen, wenn ich das wiener Burgtheater und vielleicht das hamburg'sche ausnehme. Vom Trauerspiel läßt sich nicht das Nämliche behaupten, doch geschieht, wenn auch einzelne Virtuosen vielleicht anderswo im Ganzen höher zu stellen sind, auch hier mehr für richtige Anordnung und Zusammenspiel als in Wien, oder England, wo sich, wie in Berlin, Alles vereinzelt hat. Darstellungen auf der hiesigen Bühne, wie „Alexander und Darius", „Die Braut von Messina", „Der Prinz von Homburg", „Der Kaufmann von Venedig", „Romeo und Julie", sind trefflich, auch der strenge Richter findet weit mehr zu loben, als zu tadeln; sie geben, sowie Shakspeare's „Cäsar", ein glänzendes Bild und machen einen bleibenden Eindruck. Auch „Wallenstein", „Emilia Galotti", „Clavigo", und Andere, wenn deren Ausführung auch nicht so hoch, wie die jener obigen Gedichte gestellt werden kann, dürfen, besonders im Verhältniß zu anderen Theatern, immer noch gerühmt werden.

Dies ist die löbliche Seite des hiesigen Theaters: die tadelnswürdige ist die, daß es vielleicht auf keinem andern so viel Zeit erfordert, ein neueinstudirtes Stück zur Aufführung zu bringen. Und doch hat der Schauspieler hier mehr Feiertage als irgendwo, denn außer dem Freitage fallen für die italienische Oper noch Mittwoch und Sonnabend im Winter weg, vor Weihnachten und Ostern wird das Theater jedesmal fast drei Wochen geschlossen, im Sommer wird nur drei- oder viermal gespielt, und Alles, was den Künstler

Einfluß hier zu kämpfen hatte. Seine Figur, sein Gesicht, Gang und Stellung ist Alles theatralisch und von großer Wirkung. Im Lustspiel ist seine Laune, wie im Epigramm als Hauptmann, höchst liebenswürdig. Im ernsten Schauspiel gelingen ihm die Rollen, welche ein ruhiges, gehaltenes Spiel erfordern, am meisten; in der Leidenschaft überschreitet seine Geberde, und noch mehr sein Ton das rechte Maß, denn so gut seine Sprache ist, so wird sein Organ alsdann kreischend, selbst geringe, und der breite österreichische Dialekt wird dann hörbar. Darum ist sein Wallenstein, so viel man auch Einzelnes loben muß, noch sehr unter der Forderung des Dichters, dagegen ist sein Präsident in Schiller's „Kabale" trefflich, eben so sein Menschenhasser, der Brite in dem kleinen Lustspiel, der König im „Don Gutierre", sowie Philipp im „Carlos". Meisterhaft ist sein älterer Chorführer in der „Braut von Messina", und, was Einige tadeln wollen, zeigt von Einsicht, daß er diese recitirende in eine spielende Rolle verwandelt, denn dadurch erhielt das Unnatürliche dieser Chöre etwas mehr Wahrheit. Im Lustspiel muß er sich ebenfalls vor dem Uebertriebenen hüten, weil er alsdann auch, wie in Schröder's „Stille Wasser ꝛc." den Charakter zu niedrig komisch auffaßt, der dort (eine von Iffland's Meisterrollen) mit Feinheit will gespielt sein. Aber Lebendigkeit, richtiger Ausdruck, Gefühl ist diesem talentvollen Schauspieler nicht abzusprechen, wie er auch kürzlich in Shakspeare's „Cassius" bewiesen hat. Das Herumwerfen mit der Toga war allerdings auch hier, wie bei manchen seiner Mitschauspieler, viel zu gewaltsam.

So weit der Beobachter. — Ich füge nur noch hinzu, daß, wenn man andere Bühnen gesehen hat, man der hiesigen (obgleich nicht so großes Rühmens von ihr, wie von so manchen anderen, in öffentlichen Blättern gemacht wird)

vor vielen, ja vor den meisten in Deutschland, große Vorzüge zugestehen muß, dessen auch viele Reisende, welche ein Auge für das Schauspiel haben, eingeständig sind. Man sieht hier, vorzüglich in den Lustspielen, Familiengemälden und Dramen, mehr ein Ganzes, ein Zusammenspiel, als auf den meisten deutschen Bühnen, wenn ich das wiener Burgtheater und vielleicht das hamburg'sche ausnehme. Vom Trauerspiel läßt sich nicht das Nämliche behaupten, doch geschieht, wenn auch einzelne Virtuosen vielleicht anderswo im Ganzen höher zu stellen sind, auch hier mehr für richtige Anordnung und Zusammenspiel als in Wien, oder England, wo sich, wie in Berlin, Alles vereinzelt hat. Darstellungen auf der hiesigen Bühne, wie „Alexander und Darius", „Die Braut von Messina", „Der Prinz von Homburg", „Der Kaufmann von Venedig", „Romeo und Julie", sind trefflich, auch der strenge Richter findet weit mehr zu loben, als zu tadeln; sie geben, sowie Shakspeare's „Cäsar", ein glänzendes Bild und machen einen bleibenden Eindruck. Auch „Wallenstein", „Emilia Galotti", „Clavigo", und Andere, wenn deren Ausführung auch nicht so hoch, wie die jener obigen Gedichte gestellt werden kann, dürfen, besonders im Verhältniß zu anderen Theatern, immer noch gerühmt werden.

Dies ist die löbliche Seite des hiesigen Theaters: die tadelnswürdige ist die, daß es vielleicht auf keinem andern so viel Zeit erfordert, ein neueinstudirtes Stück zur Aufführung zu bringen. Und doch hat der Schauspieler hier mehr Feiertage als irgendwo, denn außer dem Freitage fallen für die italienische Oper noch Mittwoch und Sonnabend im Winter weg, vor Weihnachten und Ostern wird das Theater jedesmal fast drei Wochen geschlossen, im Sommer wird nur drei- oder viermal gespielt, und Alles, was den Künstler

in Berlin und an anderen Orten so sehr zur Thätigkeit aufruft, fällt hier weg. Vielleicht ist aber gerade die größere Ruhe die Ursache dieser Saumseligkeit. Der Schauspieler gewinnt an Gedächtniß und Sicherheit durch häufiges, tägliches Auftreten, und da Kunst (so oft man auch davon spricht) nicht immerdar aufgewendet wird, oder auch nicht gebraucht werden kann, spornt ihn die Unruhe und in der Arbeit lernt er doch für seine besseren Rollen. Hier ist oft eine gewisse Schläfrigkeit nicht zu verkennen. Schlägt man ehemalige Repertoires nach, so sieht man, daß Schröder, Fleck und Reinike häufig in Einem Monate 13, 14—16 Rollen gaben, und in Einer Woche wol „Lear", „Macbeth" und ein großes Lustspiel, indem sie zugleich einen neuen Charakter, wie den „Menschenhasser", zum ersten Male in demselben Monate spielten; dergleichen wird jetzt (wenigstens hier) für völlig unmöglich erklärt. — Herr Burmeister der ältere und Herr Pauli machen eine sehr lobenswerthe Ausnahme, die noch niemals die Aufführung eines Stücks verzögert haben.

Was ein Regisseur leisten kann, um der Direktion zu helfen, geschieht durch Herrn Remy mit unendlichem Fleiß, musterhafter Pünktlichkeit und künstlerischer Einsicht. Ihm hat das Publikum Vieles beim Gelingen der Schauspiele, was durch verständige Aufsicht und Anordnung, Proben u. dgl. geschehen muß, zu danken.

Fragt man nun, warum bei so vielen Mitteln nicht mehr geschieht, warum das Repertoire nicht besser sei, u. s. w. so muß man darauf die Antwort schuldig bleiben. Wer mehr als das Parterre kennt, wird wissen, daß der Hemmungen zu viele sind, die oft genug auch diejenigen mit verursachen, die auf das Schlechtere schelten. Ob das deutsche Schauspiel sich je einmal wieder heben wird, ob

eine Direktion, wie ehemals Engel und Schröder, wieder nach Plan und Kunstabsicht wird handeln können, steht dahin: selbst in Wien, wo doch noch am meisten für das Bessere geschieht, bleibt doch, eben dieser Hemmungen wegen, so viel zu wünschen übrig.

Jene schlechten Kritiken, von denen dieser Aufsatz anhob, sind keines der geringsten Uebel, um die wahre Ausbildung eines Publikums und der Schauspieler zu hindern. Sieht man auf die gedruckten Liebeserklärungen, auf das leere Lobpreisen und die ekelhaften Schilderungen des Reizes, den die gepriesenen Grazien und Tänzerinnen ausüben, so möchten jene bitteren Schmähungen fast als leidlich erscheinen. Und selbst als rechtlich und großartig dürften sie sich in ihrer Bitterkeit ausnehmen, wenn sie auf den Uebermüthigen, Trägen, Unheilbaren ihr Gift loslassen (was freilich selten geschieht, da meist persönliche Rücksichten sprechen) und der Schreiber dann allen Gewinn und Verlust auf seinen offenen Namen nimmt. Die schlimmsten Libellisten sind diejenigen, die anonym, in Correspondenzen, oder mit fingirten Namen bald jenen loben, um diesen zu verfolgen, über Dichter und Schauspieler klatschen und lästern, und nach einigen Wochen denselben zu den Wolken erheben, den sie kürzlich verfolgt, oder umgekehrt, je nachdem sich die Gevatterschaft, oder der Wind des gegenseitigen Lobes gedreht und das armselige Bedürfniß des Hasses und Neides gewechselt hat. Könnten wol mehrere Halbliteraten, oder Viertels- und Achtelsberühmte Autoren die Auferstehung ertragen, wenn plötzlich alle die widersprechenden Aufsätze, die bald Raphael, Michel Angelo, Guido, Domenichino oder Hans und Kunz unterzeichnet sind, als eben so viele Glieder den Eignern dieser Aufsätze namenkundig zuflögen, und sie so mit ihren Lügen bedeckt in ihrer ärmsten Blöße dastünden? — Doch es ist

besser, so lange es möglich ist, von diesem Auswurf unserer Schreibseligkeit keine Kunde zu nehmen. Die Forderung aber, daß ein anmaßlicher Kritiker, wenn er einen Schauspieler lästert, sich nenne, ist von Seiten der Schauspieler keine unbillige, weil die ganze Persönlichkeit des ausübenden Künstlers völlig preisgegeben ist, und der Libelliſt beim bessern Publikum nicht einmal, wenn er anonym schreibt, seinen guten oder schlechten Namen daran wagt.

Ueber die neueren französischen Stücke auf dem deutschen Theater.

So verschieden auch die Ansichten der Bühnendirektionen in Deutschland sein mögen, so mannichfaltig sie den Umständen nachgeben, und wol oft nachgeben müssen, so sollten sich doch alle, denen noch irgend an einem guten Schauspiele liegt, wenigstens darüber das Wort geben, von den neuesten kleinen französischen theatralischen Produkten so wenig Notiz als möglich zu nehmen, oder, um nicht in der Wahl doch zu irren, sie auf einige Jahre gänzlich von der Darstellung auszuschließen.

Sieht man die Repertoires durch, so trifft man fast nur auf diese Armseligkeiten, und wie sehr sie unserer schon kranken Bühne geschadet haben, und noch zu schaden fortfahren, ist von Kennern längst eingesehen und auch schon ausgesprochen worden.

Als unsere Bühne sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entwickelte, war der erste Schritt ihres Bewußtseins zum Bessern, sich von dem französischen Theater frei zu machen, um ein originales, deutsches zu finden. Wie

sehr Lessing durch eigene Werke und eben so viel, selbst noch mehr, durch Kritik, dahin gewirkt hat, braucht kaum erinnert zu werden, und dennoch waren es damals die Meisterwerke der französischen Bühne, gegen welche der Kampf mit Glück ausgefochten wurde, um die mehr oder minder gelungenen, oder auch schlechten Uebersetzungen derselben zu verdrängen. Daß die fremde Tragödie bei uns in schlechten Ruf kam, daß man das krampfhafte unnatürliche Spiel derselben verbannte und daß sich der Besseren ein gewisser Widerwille gegen die ganze französische Literatur auf eine Zeit lang bemächtigte, sollte er auch späterhin als etwas übertrieben erschienen sein, war gewiß dem Deutschen damals sehr heilsam, um zur Besinnung zu kommen; denn es läßt sich aus der Literaturgeschichte aller Völker der Beweis führen; daß in Zeiten, wann die französische Literatur herrschte, oder vorzüglich begünstigt wurde, der Sinn für das Nationalvaterländische völlig verschwand und alle Eigenthümlichkeit, sowie die eigene Produktion lähmte und unmöglich machte. So war es früher niemals geschehen, als abwechselnd die Italiener oder Spanier ihre Poesie anderen Völkern geliehen. Doch lassen wir diese Betrachtung, die uns hier zu weit führen würde, liegen, sowie die Bemerkung, daß die wahre Poesie der Engländer seit der früheſten Zeit mit der deutschen innigst verwandt ist, und von dort aus jener angedeutete böse Einfluß nie stattfinden kann.

Man war aber auch damals, zu Lessing's Zeiten, billig genug, das Kind nicht mit dem Bade auszuschütten, denn viele Meisterwerke des französischen Lustspiels erhielten sich auf der deutschen Bühne, und so national Schröder war, so sehr er die Engländer vorzog, so spielte er selbst mit Enthusiasmus die Rollen des Moliere, Destouches, Marivaux und Anderer, und verschmähte selbst nicht Stücke der

Franzosen nachzuahmen. Daß diese größeren Lustspiele des Moliere und Destouches von unserer Bühne verschwunden sind, ist auch kein Vor-, sondern ein sehr bedeutender Rückschritt. Ein feiner Geist, Gotter, gab uns einige übersetzte Lustspiele, deren Sprache, wie in Sedaine's „Unversehene Wette", noch zum Muster dienen kann. Hein (Anton Wall), ein zierlicher Schriftsteller, übertrug einige Kleinigkeiten des Florian, die so gut geschrieben sind, daß sie noch bis jetzt gern gesehen werden. Schatz und manche jetzt nicht mehr Genannte (den berühmteren Weisse ungerechnet), bemühten sich, Lustspiele, die in Frankreich viele Vorstellungen und Beifall erlebt hatten, mit Anstrengung und besonnener Arbeit uns zierlich zu geben, und nur das, was Dyk in seinem komischen Theater selbst übertrug, war leblos und kalt, so Vieles auch von diesen trockenen Umarbeitungen damals gespielt wurde, und auch mit den neuesten Uebersetzungen wieder siegend in die Schranken treten darf. Schiller selbst verschmähte es nicht, das Lustspiel des Picard, welches wol sein bestes ist „Médiocre et Rampant", unter dem Namen „Der Parasit" auf die Bühne zu bringen, indem er die Reime des Autors in eine bequeme, vortreffliche Prosa auflöste. Ein schwächeres Stück desselben Autors „Der Neffe als Onkel" wurde ebenfalls von ihm gut verdeutscht, und an diesen Bemühungen könnten die Heere unserer Uebersetzer lernen, wie sie schreiben sollen.

Alle diese Stücke wurden übertragen, weil man sie in ihrer Art für trefflich hielt, und weil die meisten von ihnen (die Opern und wenige abgerechnet) auf dem großen, französischen Nationaltheater mit Beifall und immer wieder gegeben wurden, oder auf jener sogenannten italienischen Bühne, die, wenn sie auch weniger correkt war, es doch mit der nationalen in Witz und lebendiger Darstellung aufnehmen konnte.

Wie hat sich aber seitdem die Sache in Paris und Deutschland geändert! In Deutschland sind wir freilich schon längst an Gemeinheiten unserer Bühne gewöhnt worden. Kotzebue hat kein Bedenken getragen, die Theater aller Nationen (so weit nur seine Unwissenheit reichte) zu plündern und das Geistreiche und Edle in ihr Gegentheil zu entstellen. Es ist ein unverkennbares Zeichen der Rohheit, wenn dieser Vielschreiber ein anerkanntes Lustspiel der Engländer in fünf Akten „Die eifersüchtige Frau" in einen kurzen Plan zusammendrängt, und die kunstreiche Rolle, die früher der Ehrgeiz der berühmtesten Schauspielerinnen in London wie in Deutschland war, durch grobe Pinselstriche zur Farce herabzieht. Rohheit und Mangel an Kunstsinn ist es zu nennen, wenn man sich nicht mehr an einem ausgeführten Gemälde ergötzen kann, sondern den Effekt, wie eine Quintessenz zusammengedrängt in wenigen Minuten überstehen und erhaschen will. Das ist es aber, daß unsere Zuschauer an das Grobe gewöhnt sind und jeder eigenen poetischen Anstrengung sich entziehen, daß ihre Passivität wieder unsere sogenannten Dichter bildet, und diese gegenseitige Armuth sich im Kreise umjagt.

Auf ähnliche Weise geschieht es jetzt in Frankreich. Nicht aber gerade auf ihrem Nationaltheater, sondern auf den vielen kleinen Bühnen der Vorstädte. Dem Beobachter (wie ich schon anderswo angedeutet habe) werden alle diese Farcen, Melodramen, Thorheiten und Abgeschmacktheiten lehrreich erscheinen, in den besseren wird er gleichsam das sich fortbewegende Lustspiel anerkennen, was, des Phantastischen wegen, auf der correkten Bühne keinen Platz finden kann, — aber es wird ihm nicht einfallen können, uns Deutschen diesen Wirrwarr aller Vorurtheile, Gesinnungen, Parteiung, Klätscherei, Narrenpossen, oder Henkerspäße mit

Empfindsamkeit versetzt, als Theaterstücke vorzusetzen. Denn von jenem fortschreitenden Witz des alten „Théâtre italien" ist in Paris nur wenige Spur noch übrig. Der Theater sind mehr, das Publikum ist frivoler geworden, und um so mehr mit Bewußtsein, um so weniger alle diese flüchtigen Produktionen zur Theaterliteratur gerechnet werden.

In dieser Verworrenheit, Eile und Uebereilung, nehmen diese frivolen Schriftsteller der Franzosen, die sich weder für Dichter noch Autoren halten, täglich aber dem übersatten und stumpfen Gaumen etwas Neues liefern sollen, zu allen Mitteln, die die Imagination nur anbietet, ihre Zuflucht. Bald ist es liberale Opposition, soviel sie die Polizei umgehen können, bald grobe Schmeichelei des Hofes, heut eine Wundergeschichte, morgen eine anstößige Begebenheit, dann ein Geklätsch der Stadt, eine neue Verordnung, eine Anekdote, Hoffnung und Furcht, Krieg und Frieden, was eben nur ein Interesse, sei es auch nur auf achtundvierzig Stunden, sei es selbst bei den oberflächlichsten oder gemeinsten Menschen, erregen kann, wird ergriffen, um daraus ein Theaterstück mit Gesang oder Tanz, Mord oder Gespenstern, oder sehr eindeutigen Zweideutigkeiten zu arbeiten, um zu leben, Geld einzunehmen, und es morgen, die leichtsinnigen Zuschauer sowol wie der Dichter, zu vergessen.

Ist einmal ein solches Bedürfniß des Zeitvertreibes da, so muß es auch befriedigt werden. Aber der Vornehmere oder Gebildetere in Paris, wenn er in der Vorstadt ein Melodram mit Mord und Todtschlag, Bösewichtern und Galeerensklaven ansieht, bildet sich nicht ein, im Theater gewesen zu sein, er zuckt die Schultern und bedauert die Bourgeoisie, für die es geschrieben ist, und die natürlich noch weit hinter den feinen Einwohnern der Provinz in Bildung zurücksteht. Mag Potier die Farce noch so vor-

trefflich geben und Brunet mit ihm wetteifern, keinem Pariser wird es einfallen, diese witzigen oder groben Späße mit den Stücken auf dem Théâtre français zu vergleichen. Aber wir Deutsche sind gut genug, um uns Alles in schlechten Uebersetzungen vorspielen zu lassen, ohne Potier's und Brunet's zu besitzen, ohne daß uns die Armuth durch Lokalbeziehungen und durch witzige Anspielungen gewürzt würde und ohne diesen matten Produkten in einem bessern Theater ausweichen zu können. Schlecht nannte ich jene Uebersetzungen: und wie könnte die Eile, mit der jeder der Verdeutscher dem Andern voranlaufen will, sich die Zeit lassen, gut und mit Bedacht zu übertragen, die Stücke selbst zu sonden? In mehr wie einer Stadt erwartet man die Post, um schnell, schnell die erste Scene zu übersetzen, wenn man vielleicht oft die letzte noch nicht kennt. Ich hörte vor einiger Zeit in einem Possenspiele den schlechten Spaß, daß Jemand eine Dampfmaschine erfunden habe, in welche diesseits die lebenden Kälber hineingetrieben würden, um jenseits sogleich als fabricirtes Leder wieder herauszukommen. Der platte Scherz blieb mir nur im Gedächtniß, weil ich sogleich an diese pariser Dramen und die deutschen Manufakturisten denken mußte.

Seit Kotzebue, angeblich für Familien auf dem Lande, seinen Theateralmanach anfing, wie unzählige Nachahmungen, Erfindungen, Albernheiten, falsch-, epigrammatische Dramchen sind seitdem fabricirt, und wie man sich jetzt ausdrückt, über die Bühne gegangen. Unzählige dieser, nebst den Uebersetzungen, sind hinübergegangen, ohne jemals wieder zurückzukehren. Und die wenigen, die ihr Angesicht noch zuweilen zeigen dürfen, wie „Die Galeerensklaven", oder „Die Waise von Genf", sind gewiß nicht von der Art, daß man dieses längere Scheinleben ihrer gesunden Constitution zuschreiben dürfte.

Am wunderlichsten ist es aber, daß diese französischen Bühnenstückchen sehr oft nicht einmal original sind. Mir sind schon vier oder fünf vorgekommen, die allein von Shakspeare's „Taming the Shaew" (der Keiferin) herrühren, eben so viele von „Den lustigen Weibern", aber freilich in einem, höchstens in zwei Akten, und wahrscheinlich vom zweiten oder dritten Hörensagen. Daß von der Großheit, dem ächten Witz des Originals, und der verständigen Zeichnung nichts übrig geblieben, versteht sich von selbst. Die Engländer scheinen aber jenen Tagesdichtern doch unverständlicher, als die Deutschen, und so finden wir denn nicht selten alte, von uns vergessene, Geschichten und Intriguen, etwas geändert, umgesetzt, oder auch ziemlich wörtlich nachgeahmt, dort wieder, und da die Aufsicht bei der Eile des Schreibens schwer, fast unmöglich ist, so kommen wir in die Gefahr, schlechter gewordene Stücke schlecht übersetzt zu sehen, die wir früher als Originale besessen, und die längst im Druck erschienen, auf kürzerem Wege und wohlfeiler für unsere Theater zu erlangen sind.

Und daß man mich etwa nur nicht der Uebertreibung beschuldige. Jener lächerliche Fall ist schon da gewesen. Die Theaterfreunde (wenn sie nicht zu jung sind) werden wissen, daß schon 1803 ein junges Talent, Stoll, in Weimar, ein niedliches und witziges Nachspiel auf die Bühne brachte, welches mehr verspricht als der Autor nachher geleistet hat. Denn dieses „Scherz und Ernst", 1804 gedruckt, ist wol unter jenen kleinen epigrammatischen Dramchen eins der witzigsten, wo nicht das vorzüglichste, wie es denn auch vielleicht das früheste dieser Abart war. Auf allen Theatern, großen und kleinen, ist es gegeben worden, und wird nach Gelegenheit noch jetzt gespielt, und Wolf und seine Gattin haben sich als Cephisa und Cleant oftmals meisterhaft gezeigt.

In dem Almanach dramatischer Spiele für 1826 findet sich ein Lustspielchen „Wie du mir, so ich dir", nach dem Französischen frei bearbeitet, welches nichts anders ist, als jenes bis zum Abgeschmackten verhunzte „Scherz und Ernst" von Stoll. Die freie Bearbeitung scheint wol hauptsächlich darin zu bestehen, daß man die Reime in völlig ungereimte, schlecht klingende Verse aufgelöst hat. Wie viel oder wie wenig Stoll selbst schon Original oder nur Copist ist, wage ich nicht zu beurtheilen, da er auf der letzten Seite seines Büchleins sagt, daß er seinen Versuch einem Lustspiel „Défiance et Malice" von einem gewissen Dieulafoy frei nachgebildet habe. Das Nachspiel kam also aus Frankreich zum ersten Mal, ging dahin wieder zurück (denn der neuere französische Autor ist gewiß nicht jener oben genannte, sonst könnte Stoll seine Arbeit keine freie Nachbildung nennen) und ein Stümper nimmt die wahrscheinlich schlechte Nachahmung, um ganz etwas Elendes, als freie Uebersetzung zu liefern. Läßt mich der Zufall so etwas finden, der ich in diesem Zweige der Literatur nur wenig bekannt bin, wie viele komische Entdeckungen muß der wahre Kenner in diesem Gefilde machen, dem mehr Zeit zu dergleichen Forschungen gegönnt ist.

Oft kreuzen sich die Uebersetzer, oder arbeiten von neuem, indem sie den Vorgänger nicht kennen. So steht schon in Castelli's dramatischem Sträußchen für 1825 ein „Großpapa" nach Scribe, den ich kürzlich als neueste Neuigkeit in einem Manuskript von einem andern Uebersetzer gelesen habe. Noch abenteuerlicher erschien es mir, daß ich vor einiger Zeit jenes oben von Gotter gelobte verdeutschte Lustspiel „Die unversehene Wette", ohne angegebene Quelle, als Original, in spanischen Trochäen wiederfand, sowie derselbe Arbeiter es der Mühe werth gefunden hatte, ein Schau-

spiel, „Ella", von dem bekannten Chatterton, nachzuahmen. Dieser begabte junge Engländer fingirte, wie bekannt, Poesien aus dem 14. Jahrhunderte, die ein Rowley geschrieben haben sollte. In dieser Maske dichtete er vorsätzlich ein kindisches Trauerspiel, mit allen Mängeln des Plans, die man in jenem Jahrhundert, wenn es Schauspiele hätte haben können, voraussetzen muß; und diese absichtlich fehlerhafte Composition ahmte glücklich der Deutsche nach und bot sie dem Theater an. Ein Anderer sendete ein Militairgemälde vergangener Tage. Das Werk war nichts anders als „Die Werbeofficiere" Stephanie des jüngeren, die dieser, frei dem Farquhar nachgeahmt, um 1765 drucken ließ. Der Titel sollte wol das Plagiat entschuldigen, wenn es entdeckt würde.

Um zu den französischen Nachspielen zurückzukehren, so muß man beklagen, daß Autoren, wie Castelli und Th. Hell, die doch schon Besseres geleistet, mit diesen Uebertragungen ihre Zeit verderben, und die flüchtigen Arbeiten nachher noch mit ihren Namen drucken lassen. Herr v. Kurländer mag vielleicht langsamer arbeiten und scheint feiner auszuwählen. Doch wer kann dergleichen wirklich behaupten, und diese Dinge mustern, die, da sie auf keinen Fall auch nur zum kleinsten Nebenzweige unserer Literatur oder des deutschen Theaters gehören, keine Aufmerksamkeit dessen, der seine Zeit irgend braucht, verdienen?

Die Direktionen haben sich mit dem Gesumme dieser Tagesfliegen sehr geschadet. Man muß nicht glauben, daß das Einstudiren eines Stücks von Einem Akt nur den fünften Theil der Zeit und Mühe eines fünfaktigen koste. Die Hälfte muß man, oft mehr rechnen. Die Schauspieler verlieren durch diese gehaltlosen Späße ihre Sicherheit immer mehr, und das Publikum, wenn es nicht er-

müdet, entwöhnt sich völlig, einem größeren kunstreicheren Werke mit der nöthigen Aufmerksamkeit zu folgen.

Klagen unsere Autoren mit Recht, daß ihre Theaterwerke ihnen zu geringe von den Bühnen honorirt werden, so zeigt sich auch hier ein schadendes Mißverhältniß, das das Bestreben wahrer Talente abschrecken muß. Ist für ein Trauerspiel ein Honorar von 30 Dukaten schon ein sehr ansehnliches, wie selbst die größten Bühnen annehmen, so sind jene Uebertragungen (die doch Jedermann machen kann) der Nachspiele, mit sechs Dukaten bis zehn viel zu ansehnlich honorirt. Das Originalwerk wird auch vielleicht nur auf zwei oder drei Bühnen gegeben, da jene undeutschen Kleinigkeiten wol auf zehn oder zwölf rechnen können, eben weil sie weniger Kräfte erfordern, und manche Bühnen das Kleinere zuweilen aufnehmen müssen, um doch wieder etwas Neues zu liefern. Da nun viele Schauspieler selbst, oder Autoren, die mit Bühnen in weiterer oder enger Verbindung stehen, diese Verdeutscher machen, so könnte es, wenn die Direktionen nicht strenge wären, bald dahin kommen, daß jeder dieser Arbeiter dem Andern hülfe, um wieder von ihm geholfen zu werden, ja sie könnten eine förmliche Assekuranz errichten, und das wenige Gute, was noch auf unseren deutschen Theatern sich findet, müßte völlig zu Grunde gehen.

Gibt Wien jährlich gewiß 350 und Berlin vielleicht 300 deutsche Vorstellungen, Dresden aber höchstens 150 Schauspiele, so muß die letzte Bühne ohne Zweifel, wenn sie das Gute will, in dieser Hinsicht die strengste in Deutschland sein.

Das deutsche Drama.

Fragt man nun aber auf der andern Seite, was soll eigentlich geschehen, wenn diese dürftigen, schlecht geschriebenen Späße völlig verschwinden, so kommt freilich der strenge Richter, der thöricht genug ist, das Bessere zu wollen, wie heut zu Tage immer, in die größte Verlegenheit. Es ist unnatürlich und unmöglich, sich nur mit dem Alten zu begnügen. Nur wenige Kunstwerke stehen so hoch, um nicht von den Zufälligkeiten und von dem vorüberschwebenden Kleingeist ihres Jahrzehends so gefärbt zu sein, daß die Kenntniß oder das Theilnehmen dieser verschwundenen Zeit ihnen nicht die Würze, das Salz, oder gewissermaßen das Verständniß gäbe. Wie schnell die Gewänder, die in manchen Fabriken gefärbt sind, erbleichen, sehen wir an unserm Iffland und Kotzebue, deren zu leichte Waare jetzt so leblos erscheint, daß nur das Wenigste von ihnen einen Reiz ausübt, und die früheren Bewunderer, die das Verhöhnen jener Manufakturen nicht begreifen konnten, selber ihren Augen mißtrauen und ihre ehemalige Begeisterung für Jugendthorheit erklären.

Wenn nur wenige Stücke von Iffland, die auch eine strengere Kritik in mancher Rücksicht billigen kann, und späterhin von Kotzebue eine noch kleinere Anzahl, die dieses und jenes Verdienst haben, auf dem Theater und für das Publikum stehen bleiben werden, so ist freilich der Einwand nicht ungegründet, daß auch die besten dieser Stücke deswegen nicht mehr so gefallen, wie ehemals, weil die Schauspieler sie nicht mehr spielen können, und daß auch manche

der schwächeren noch Beifall haben würden, wenn nicht jene frühere Kunst der Darstellung untergegangen wäre. Wenn man dies schon zugeben muß, wie sieht es aber alsdann mit der Möglichkeit aus, die guten englischen und französischen älteren Lustspiele, sowie frühere Originalwerke zu geben? Denn Viele behaupteten schon vor Jahren, Kotzebue und Iffland zerstörten dadurch alle Bühnenkunst, weil jeder Mensch ohne Studium und Talent ihre Stücke mit Beifall darstellen könne, weil die Weichlichkeit des Tages, die höchste Alltäglichkeit des Lebens, süßliche Empfindung, falsche Moral, Liederlichkeit und gesuchte Situationen die verwöhnten Zuschauer so bestächen, daß sie, zufrieden mit dem Flachen, Charakter, Kunst und ächte Täuschung nicht mehr verlangten. Nach dieser Zunahme an Verschlechterung ist es gewiß um so löblicher und den Schauspielern um so ehrenvoller, wenn allenthalben in der Armuth des Tages die Direktionen nach veralteten Schauspielen greifen, und diese nur irgend Glück machen: denn es ist der Anfang einer bessern Zeit, wenn unsere Darsteller und Künstler wieder spielen und unsere Zuhörer wieder hören und sehen lernen, und sich des bloßen Schauens nach und nach etwas mehr entwöhnen.

Wie sieht es mit den neueren Originalwerken aus? Es hatte einmal den Anschein, als wenn Clauren sich fürs Erste der Bühne mit seinem Lustspiel bemächtigen würde. Aber obgleich die ausgesprochene Verachtung dieser Gemeinheiten anfangs auffiel, so ist es doch in den wenigen Jahren schon dahin gekommen, daß sich die Bühnen dieser Stücke schämen und der Zuschauer die unzusammenhängende Farce langweilig findet. Es ist der Ton des Tages und der schwächste Kritiker stimmt ihn an, auf jene Ritterstücke, die vor mehr als dreißig Jahren das Publikum entzückten, mit Verachtung hinabzusehen und von der Rohheit, Wildheit

und Plattheit dieser Produkte zu sprechen. Aber ist denn die neuere Sekte oder Schule, welche Tragödien liefert, etwa besser? Ich will jene vergessenen oder vernachlässigten Stücke weder loben noch rechtfertigen, aber eine vergleichende, unbefangene Kritik wird ihnen wenigstens den Vorzug vor den neueren Modewaaren geben müssen. Im „Wittelsbach", „Agnes Bernauer", dem „Thorringer" war ein Streben nach Charakter, dramatischer Kraft und großer Leidenschaft nicht zu verkennen. Konnte man gegen die Gesinnung, den Patriotismus und das Uebertriebene und Unnatürliche mit Recht eifern, war dies Alles schon über das Maß und die Schönheitslinie hinaus, die uns der „Götz" gewiesen hatte, so stehen diese Erzeugungen einer verirrten Kraft doch immer noch als Adel und Natur den ganz verwirrten Gespenstbildungen eines Müllner, Houwald und Raupach gegenüber. Wie hat man nicht auf die „Räuber" gescholten? Sie sind sogar von vielen Theatern verbannt, und selbst die Verehrer des edeln Dichters glauben die Jugend und den Titanenübermuth nur entschuldigen zu können und gestehen die Unmoral, das Unmenschliche und Gräßliche dieses Werkes ein, das mit Recht die Zeitgenossen in ein erschreckendes Erstaunen setzte und vielleicht späterhin vom eigenen Dichter verkannt wurde. Bedarf es aber wirklich einer tief gehenden Kritik, um einzusehen, daß das Grausamste in diesem Gedicht, das Wildeste und völlig Ueberspannte nicht dennoch Milde, Humanität, Wahrheit und Natur sei, gegen eine „Schuld", „Ahnfrau", „Albaneserin", „Isidor und Olga" gehalten und gemessen? Wir stehen in diesen Produktionen, die sich fast eines allgemeinen Beifalls erfreut haben, auf einem so sonderbaren Punkt roher Barbarei, daß sich in früheren Zeiten kaum etwas Aehnliches, selbst in Paris, während der Revolution, auf dem Theater wenigstens nicht, gemeldet hat. Und um

so schlimmer, weil es mit einer falschen Sentimentalität, weichlichen Empfindsamkeit und idealischen Liebe (wie diese Dichter meinen) verbunden ist. Es gemahnt den Unbefangenen, als wollte man, um den Freund oder die Geliebte näher kennen zu lernen, sie anatomiren, oder als gäbe sich das Skalpiren nur für ein etwas gründlicheres Herumtasten nach den Gall'schen Schädelorganen aus. So völlig ist aus jenen bezeichneten Gedichten die unerläßliche poetische Scham und Scheu entwichen, die den Menschen zum Menschen macht und das Gute und Edle in ihm bindet. Wird diese Scheu in uns vernichtet, wird von einem rohen Gelüst, um den Rohen zu erschüttern, jene Grenze überschritten, so wird aus der Poesie, Kunst und Tragödie ihr widerwärtiges Gegentheil, und entweder stellt sich das rein Abgeschmackte dar oder das Abscheuliche selbst tritt uns entgegen. Meist ist beides verbunden und Witz und Lachen können den gesunden Sinnen diese Erscheinungen nur erträglich machen. Möchte man nicht fast glauben, diese Spektakel seien für ein Nationaltheater der Caraiben, oder von Leibeigenen selbst im wildesten Haß gegen ihre Herren gedichtet worden? Das moralische Gefühl so Mancher, die von den scheinbar Begeisterten von oben herab verspottet wurden und werden, hatte denn doch in Hinsicht dieser Gedichte aus bloßem Instinkt das Rechte getroffen, und es wird jene angekündigte Kritik über diese neuere dramatische Schule der Deutschen diese Anklage zu begründen und den Beweis zu führen suchen, daß diese Dramen so wenig an die alte Kunst des Sophokles oder Euripides grenzen, oder nur irgend etwas von dem erfüllen, was Aristoteles fordert, daß sie vielmehr das völlig Entgegengesetzte jener großen Aufgaben darstellen, und freilich in dieser Hinsicht für die Kritik wieder sehr lehrreich sein können.

Haben alle dieſe neueren Beſtrebungen in ſo hohem Grade die Schönheit verletzt und jene allerletzte Grenze überſchritten, die auch dem verwegenſten Streben unverletzbar ſein muß, ſo wird jene moraliſche Aengſtlichkeit, die ſich ſchon von den „Räubern" abwendete, hier mit noch größerem Rechte ihre Anſprüche dürfen geltend machen. Das Theater kann wenigſtens nicht darauf rechnen, ſich auf dieſem Wege wieder herzuſtellen. Und noch viel weniger durch die Unzahl der Tagesblätter, von denen die Mehrzahl verſchmachten müßte, wenn ſie nicht vom Theater ſchwatzen, urtheilen und Anekdoten erzählen könnten. Soll hier der Zuſchauer, ſoll der Spieler etwas lernen, oder nur den Verſuch machen? Die Menge wenigſtens, die Schwätzer an öffentlichen Orten, die Arbeiter an dieſen Blättern ſelbſt ſchöpfen hier freilich ihre Weisheit und Kenntniß. In dieſem Chaos der Unwiſſenheit iſt es dahin gekommen, daß die alltäglichſten und weltbekannten Dinge dieſen Kritikern und Lehrern Staunen erregen. Seit Manche, die ſich früher von dieſen Blättern ganz zurückzogen, hie und da ein verſtändiges Wort in ihnen haben vernehmen laſſen, verwundern ſich hundert Correſpondenten und Bewunderer, daß Goethe ein größerer Dichter als Schiller ſein ſoll: Viele halten noch immer ganz treuherzig die „Braut von Meſſina", dieſes kalte Prachtſtück der Redekunſt mit ſeinen unmöglichen Chören für das Muſterbild der Tragödie: ein Anderer ſetzt in langen Reden die tiefſinnigen Motive eines franzöſiſchen Vaudeville auseinander. Jener weiß ſich nichts Erfreulicheres, als ein armſeliges Melodrama: ein Anderer widerlegt und ſchilt einen ähnlichen Kritiker, und beide wiſſen nicht, wovon ſie ſprechen. Man könnte dieſen Gelehrten mit Sicherheit die Leſſing'ſche Dramaturgie abſchreiben, und ſie würden faſt alle über die ungeheueren Paradoxen, über die abenteuerlichen und übertriebenen Behauptungen ſchelten und ſatiriſiren, und vor Ge-

danken erschrecken, mit denen sich unsere Großväter schon vertraut gemacht hatten. Dieser Gattung von Lesern und Kritikern würde es aber selbst mit Stellen aus dem „Englischen Zuschauer" oder Steele's „Schwätzer" nicht besser ergehen, denn die meisten haben von diesem Autor oder Addison selbst nicht einmal je reden hören.

Wenn der wahre Schauspieler sich um alle diese Dinge nicht kümmert, so thut er Recht, im Fall er nämlich die wenigen Schriften, aus denen er wirklich lernen kann, liest und studirt. Aber die meisten Spieler tragen redlich dazu bei, die Verwirrung des Haufens zu vermehren. Mit ihren unzulänglichen Einsichten mengen sie sich mehr als je unter das Publikum und lehren und richten, wenn die noch Schlimmeren verhetzen und intriguiren. Die Zurückgezogenheit, die ehemals diesem Stande so nützlich war, ist zu seinem und des Publikums Nachtheil nur zu sehr verschwunden, denn dieses hat dadurch alle Unbefangenheit verloren und ist fast immer Partei.

In wiefern eine Direktion, wie die eines Engel oder Schröder, jetzt das erneuerte Theater wieder bessern, oder im Publikum ein Interesse für Kunst und Poesie von neuem erregen könnte, ist eine Frage, die sich schwer beantworten läßt. Denn wenn eine Anstalt nur verliert oder gesunken ist, noch aber auf ihrer Basis ruht, so ist es der vernünftigen Einsicht möglich, das Gute wieder herzustellen. Ist aber die völlige Zerstörung aller Grundlagen eingetreten, so möchte es kaum anders möglich sein, die Anarchie aufzuheben, als indem man ganz von vorn wieder anfängt. Als sich unser Theater von den Uebersetzungen in schlechten Alexandrinern jener Werke, die uns nicht aneignen, frei machte, ward es, durch Lessing's Aufmunterung und die Arbeiten mancher guten und trefflichen Schriftsteller, ein deutsches Theater. Entstand auch

nicht jenes Nationaltheater, das man allenthalben erwartete, und an manchen Orten mit vielem Prunk verkündete, so sprach sich doch in Lessing, Gotter, Klinger, Goethe, Lenz, Wetzel, Schröder und in so vielen schwächeren ein deutscher Geist und Sinn aus; auch in den Ausartungen, im Abwege, auf welche hie und da ein Talent, seiner Kraft zu viel vertrauend, gerieth. Früh wurde die Lehre von Natur und Natürlichkeit, von jener Wahrheit, die Lessing eingeschärft hatte, mißverstanden, oft, wie in Lenz und den früheren Arbeiten Klinger's, mit bewußtvollem Gegensatz der Künstlichkeit und Unnatur, bis zum Eigensinn durchgearbeitet. Entfernte man sich vorsätzlich von der Kunst, so offenbarte sich doch geistreiche und große Manier, und zwar auf eine Weise, die ächt deutsch und nur in Deutschland möglich war. Selbst Jünger und jene schwächere Schule, die wieder zum französischen Lustspiel ihre Zuflucht nahm, schmiegte sich diesem Streben an und Schiller's gigantischer Auftritt war nur im Sinn seiner Zeitgenossen und ihres Geistes. Das Beste wie das Schlechteste in Iffland ist deutsche Art und Weise, und selbst der vielseitige Kotzebue, so ungereimt er auch so Vieles versuchte und nachahmte, hat doch nicht jenes Gebiet, welches wir, sei es noch so thöricht, als vaterländisch anerkennen müssen, verlassen. Wie sehr jene jetzt verrufenen Ritterschauspiele einen früheren deutschen Geist abzuspiegeln suchten, ist bekannt, und eben so, wie sehr die Thorheit der Zeit des Autors und sein Mißverständniß der Geschichte und Poesie in die meisten dieser Produkte übergegangen ist. Aber alle diese mannichfaltigen Bestrebungen hielten, so zu sagen, eine und dieselbe Strömung, und sie gaben den großen Schauspielern jener Periode Veranlassung, ihre Kunst auf ächt deutsche Weise, im Gegensatz der französischen Manier, auszubilden.

Es ist nicht zu leugnen, daß die übrige Literatur, Roman, Gedicht, Erzählung sich diesem Bestreben anschloß, und daß in allen Produkten, auch den am meisten ausgearteten, auch in den schwächsten, das Streben nach Natur und Wahrheit sichtbar war, und sich in jedem Werke der Geist offenbarte, den wir als deutsch anerkennen müssen. Wie verschiedenartig, bunt und ungleich sich die Literatur gestaltete, wie sinnreich auch 1800 A. W. Schlegel in seiner Triumphpforte des Kotzebue über die Weitschichtigkeit des deutschen Theaters scherzen konnte, so war dennoch, wenn wir uns auch bald in Sibirien, bald in Afrika, heut unter geharnischten rebellischen Rittern, morgen in einer winselnden armen Tagelöhnerfamilie befanden, eine gewisse Einheit nicht zu verkennen, vorzüglich wenn wir die damaligen beliebten Werke an die Erscheinungen unserer Tage halten.

Um dieselbe Zeit versuchte es Schiller, den erregten Geist jener Tage, der sich in der Poesie verkündigte und recht eigentlich Vorzeit und ihre Gesinnung, befruchtet von einer näheren Kenntniß spanischer und italienischer Dichtung, auf eine neue Weise verherrlichen wollte, zu benutzen, diesen Trieb gleichsam zu erklären und auf dem Theater populair zu machen. Er nannte deshalb auch seine Johanna oder „Jungfrau von Orleans" ein romantisches Trauerspiel, wol um recht bestimmt dem „Wallenstein" und der „Maria Stuart" gegenüber zu stellen. Hatte Schiller im „Carlos" seinem Hange zu Reflexionen und Sentenzen freudig nachgegeben, so hatten sich im „Wallenstein", sowie in „Maria Stuart" bereits lyrische schöne Stellen gemeldet, die sich, strenge genommen, schon völlig vom Drama lossagten, um auf eigene Hand den Beifall zu erstreben, der ihnen auch reichlich ward. Diesem poetischen Gelüst ward noch viel

mehr in der „Johanna" gehuldigt, und dieſes treffliche Werk war trotz ſeiner vielen und großen Schönheiten ein Muſterbeiſpiel von mannichfaltigem Mißverſtändniß und des Zerſtörens eines wahren Schauſpiels, von vielen Zeitgenoſſen aber lobpreiſend als die höchſte Krone aller dramatiſchen und tragiſchen Vollkommenheit begrüßt. Was hier im ſogenannten romantiſchen Sinne geſchah, ward nachher in der „Braut von Meſſina" mit kaltem Prunk, der uns die antike Tragödie geben ſollte, noch luxuriöſer ausgeführt.

In dem letzten herrlichen Werke dieſes edeln Geiſtes ſpricht wieder völlig ein ächter deutſcher Geiſt, ein großer und reiner Sinn für Freiheit, Recht und Sitte. Dieſe Geſinnung hat die Herzen der Deutſchen gewonnen und ihren Enthuſiasmus für den Dichter aufs neue entzündet. Wenn aber manche, ſelbſt bedeutende Kritiker, dieſes Werk für das beſte, für die Krone Schiller's haben erklären wollen, ſo kann ich ſo wenig mit dieſem Urtheil übereinſtimmen, daß ich vielmehr das Schauſpiel im Schauſpiele vermiſſe, und daß, wie ich glaube, die ganze Virtuoſität und Erfahrung eines gereiften Dichters dazu gehörte, um aus dieſen einzelnen Scenen und Bildern, aus dieſen Reden und Schilderungen, faſt unmöglichen Aufgaben und Begebenheiten, die meiſt undramatiſch ſind, ſcheinbar ein Ganzes zu machen. „Wallenſtein" und „Maria Stuart" ſind Kunſtwerke in einem viel höheren Sinn und das Fragmentartige des „Tell" beweiſt ſich ſchon darin, daß man ohne Nachtheil, vielleicht mit Gewinn den Schluß weglaſſen, und die Scene der Liebe ausſtreichen könnte, die durchaus nicht mit dem Ton des Ganzen zuſammenklingen will. Dieſes Werk iſt eben ein Beweis, wie leicht wir Deutſchen uns, vorzüglich die Deutſchen der neueren Zeit, an Geſinnung und

Schilderung begnügen. In England und noch weniger in Frankreich könnte der „Tell“ selbst mit Veränderungen und Beschränkungen kein Glück machen, außer wenn man ihn (was die Musen verhüten werden) in London zu einem Melodram oder Dekorationsstück umschüfe.

Eine große Autorität hatte nun aber die Bahn gebrochen, alle Formen zu zerstören, alle nothwendigen Gesetze der Bühne aufzuheben, und sie mit den Conventionen, Angewöhnungen und veralteten oder mißverstandenen Regeln in eine Klasse zu werfen. Und viel schlimmer und durchgreifender war es geschehen, als Goethe im Jahre 1773 durch seinen „Berlichingen“, und später durch kleinere Versuche gethan hatte. Denn jene Gedichte eigneten entweder dem Theater nicht und ließen es frei, oder störten nur jenen Schlaf saumseliger Verwöhnung und Nachahmungssucht; denn was wir wahren deutschen Geist und vaterländische Gesinnung nennen müssen, zeigt sich zuerst bestimmt in jener merkwürdigen Periode und Revolution unserer Literatur.

Jetzt war für die Nachahmer und kunstlosen kaltherzigen Nachsprecher ein unendliches Feld der Freiheit und der Darstellung geöffnet. Ein ächtes Drama zu dichten, Charaktere zu erfinden und zu malen, das Ganze durch Motive, Kunst und Plan zu runden, so zu spannen, daß mit jeder Wiederholung das Interesse wächst, statt nachzulassen, diese schweren Aufgaben, die vielleicht, wenn sie völlig gelingen sollen, die höchsten Dichteranstrengungen verlangen, und dann auch wol den obersten Gipfel des Musenberges einnehmen, ließ man völlig fahren. Kotzebue, Iffland und früher manche Schwache, hatten schon genug gegen diese Kunst gesündigt, aber doch gleichsam nur mit bangem Gewissen, sie verleugneten doch die höhere Regel

nicht. Jetzt aber ward dieſe entweder durch die That, oder auch als ausgeſprochene Kritik, als überflüſſig, läſtig, als Mißverſtand und Hemmung angeſehen, und dasjenige, was das Theater aufhob und zerſtörte, erſchien dem unkundigen Eifer als Fortſchritt der Poeſie und des Zeitalters.

Kann es ein lyriſches Drama geben? Die verlorenen Schauſpiele der Griechen, die recht eigentlich ſo ſein ſollten, können uns keinen Begriff von dieſer Art geben und die Lyrik der drei großen Meiſter iſt bei dieſen eben ſo national, als nothwendig, aber, wie Jedermann weiß, himmelweit von dem verſchieden, was ich hier habe bezeichnen wollen. Unſere Oper ſollte wol ein lyriſches Schauſpiel ſein, wenn Dichter wie Muſiker einen deutlichen Begriff von der Aufgabe ihrer Kunſt hätten. Calderon und die Spanier ſind auch im Drama lyriſch genug, und ſie bilden gewiſſermaßen den kunſtreichen Gegenſatz zum griechiſchen Alterthum, indem ſie auch Elemente zu vereinigen ſuchen, die ſich zu widerſtreben ſcheinen. Verwirrt haben uns die Spanier genug gemacht, ohne daß wir von ihnen etwas Tüchtiges und Brauchbares gelernt hätten. Unſere Nachkünſtler haben es völlig vergeſſen, oder verlacht, daß jene in ihren kunſtmäßig gezogenen Kreiſen national waren, daß wir Deutſche, ſo vielſeitig man uns auch rühmen mag, doch auch wol in Kunſt und Sitte, Geſinnung und Charakter, Sprache und Vers eine volksthümliche Grundlage haben dürften, die man nicht erſchüttern, oder ſchon als völlig geſtürzt anſehen müſſe, um in leeren Formen, ohne alle Kunſt, zu ſchwärmen und zu ſchwelgen, von denen ſich auch der Spanier unwillig abwenden würde, und die Nachahmung ſchwerlich wiedererkennen.

Als die Bühne noch ganz national, vielleicht ſogar

kleinstädtisch deutsch war, hatte sich eine merkwürdige, höchst barbarische Verirrung beliebt gemacht, die man damals auch lyrisch finden wollte. Ich spreche von jenen komischen Melo- oder Mono- oder Duodramen, wie man sie nannte, einer „Medea", „Ariadne auf Naxos" und „Pygmalion", in welcher Ab- und Unart auch Goethe seinen trefflichen Monolog der Proserpina schon früh gedichtet hat, ihn aber späterhin, fast parodirend, einem größeren witzigen Rahmen eingefügt hat. Diese Monologe aber, immerwährend von Instrumenten, malend, ausdrucksvoll, oder wie man will, unterbrochen, sodaß weder Poesie noch Musik zu Wort kommen konnten, waren nur zu entschuldigen, weil sie vielleicht Virtuosen Gelegenheit gaben, an tragischer Haltung und Kraft zu gewinnen. Ich sage vielleicht, denn ich habe wenigstens, obgleich ich alle diese Monodramen zu verschiedener Zeit und von den berühmtesten Künstlern habe deklamiren hören, nur einen barbarischen Mißbrauch des Drama gesehen, und nicht bemerkt, daß die Spieler in dieser seltsamen Uebung etwas für die wahre Kunst gewonnen hätten.

Ob und in welcher Art wir einmal ein wahres lyrisches Drama (wenn es nicht im Gluck und Mozart bestimmt und vorgezeichnet ist) erhalten und finden werden, bleibe dahingestellt. Ich will nur darauf aufmerksam machen, daß wenn auch die Gesinnung, Gemüth und Sprache, dieser edle Kampf gegen Tyrannei (im „Wilhelm Tell"), als deutsch zu rühmen sind: wir doch den Mangel an Form, an ächtem Zusammenhang, an Handlung, kurz den Mangel des wahren Drama unmöglich deutsch nennen können, weil dies eben so wenig englisch, französisch oder spanisch, sondern nur die zu weit getriebene Freiheit eines großen Dichters ist. In der „Johanna" kommt auch noch die Gesinnung und das Gemüth des Dichters in Betracht. Daß die Geschichte dieses

heldenmüthigen Mädchens großartiger, in der Wahrheit selbst wunderbarer und tragischer, also auch viel poetischer sei, als Schiller uns diesen Charakter und die Begebenheit umgearbeitet hat, ist schon von Vielen behauptet und bewiesen worden. Das Wunder ihrer Erscheinung, dessen, was sie wirklich that, um ihr Volk zu befreien, ist schon groß und unerklärlich genug, sodaß Imagination und Vernunft schon viel zu verarbeiten finden und der Dichter auch ohne weiteres einen schweren Stand hat, uns nur das glaublich zu machen, wovon ein ganzes Zeitalter Augenzeuge war. Ist es ihm aber wol erlaubt, noch eigentliche Mirakel, von denen die Geschichte wie die Legende seiner Heldin nichts erwähnt, zu erdichten? Ihr eine magische Gewalt im Blick, ein Allwissen zuzuschreiben? Darf er, ohne irgend psychologisch, oder poetisch, oder wie es sei, diese Mirakel zu erklären, uns anmuthen, sie zu glauben, oder sie für Gegenstände zu erkennen, die der theatralischen Darstellung fähig sind? — Es soll, wird man mir antworten, eben ein romantisches Trauerspiel sein. — Gut: ich habe bis jetzt alle neueren dafür gehalten, indessen mag der neue Unterschied gelten, wenn er in der That eine Art bezeichnen kann, wenn er uns nicht das Unmögliche, stets Unglaubliche entschuldigen soll.

In Spanien, wo das Theater nicht so scharf, wie bei uns, der Kirche und dem religiösen Cultus gegenüber steht, sondern zu Zeiten wol der Volksreligion hat dienen müssen, sieht man auch Mirakel, Erscheinungen, ersonnene, wie solche, die die Legende erzählt. Die theatralische Censur hat in neueren Tagen dergleichen, was sie jetzt Mißbrauch nennt, immer mehr vom Theater entfernt. Ob die Spanier bei dem Austausch gegen französische Armuth viel gewonnen haben, steht auch noch zu bezweifeln. In ihren historischen

Schauspielen sind sie, wie sich von selbst begreift, Gegner der Reformation, und allen Ketzereien ist, ohne poetische Proceßführung und Untersuchung, ein für allemal das Urtheil gesprochen. Das protestantische Theater hat es ihnen zu Zeiten heimgegeben und nicht ermangelt, gehässige Pfaffen, jesuitische Intriguen und dergleichen mit oder ohne Witz, zulässig oder ungezogen und roh aufzuführen. Aber beiden Parteien schien es unziemlich, die Sache ihrer Ueberzeugung und Kirche, als Unterhaltung und Polemik den Zuschauern der Bühne vorzuführen, im richtigen Gefühl, daß auf diesem Wege etwas Heiliges und geschichtlich wie politisch zu Großes und Wichtiges entweiht werden möchte. Lessing glaubte nicht, als er seinen „Nathan" vollendet hatte, daß er fürs Erste auf irgend einer deutschen Bühne gegeben werden könne; aber, ruft er, Heil derjenigen, wo es zuerst geschehen kann und wird. Er konnte nicht voraussehen, daß es nicht gar lange nachher kaum eine kleine Stadt oder Dorfschenke gab, wo man gelegentlich nicht dieses merkwürdige Gedicht zur Ergötzung der Gebildeten vorführte. Warum zweifelte er denn also damals an dieser Möglichkeit, um deren Erfüllung in dieser Weise er gewiß keinen seiner Verse würde geschrieben haben? Wahrscheinlich doch nur, weil er das Gedicht und die große Absicht desselben verstand. Er konnte wol nicht darauf fallen, daß man diese tief gehende Zweifellehre eben auch nur wie einen rührenden Spaß, wie Zeitvertreib aufnehmen werde, und das bestimmteste Verbot, die gehässigste Verfolgung mußten ihm, seiner großen Natur nach, lieber sein, als diese dumpfe Gleichgültigkeit, dieses blöde Nichtverständniß, mit welchem seitdem die Zuschauer vor seinen Figuren gesessen haben. Er legte ja nur den Accent auf das Werk, weil es ihm zu weit aussehend schien, daß die Staaten die offenbarte

christliche Religion als das Fundament ihrer Existenz aufgeben würden. Mochten die Weiseren oder Gleichgültigeren in der Einsamkeit das Gedicht verstehen, tadeln, oder ihren Zweifeln aus ihm neue Kräfte geben, der Verfasser fühlte ganz richtig, daß es der Menge durch die Aufführung nicht könne preisgegeben werden, weil sie es gar nicht oder nur in einem falschen Sinne verstehen würde. Darum sind auch jene Direktionen, die dieses Gedicht wieder von der Bühne entfernt haben, nicht zu tadeln, denn es handelt sich hier noch um ein anderes, als ein poetisches Verständniß.

Kann der Christ, auch der Aufgeklärte, also kaum wünschen, daß der „Nathan" von diesen nur zu sehr entweihten Bretern herab belehre, so dürfte dem protestantischen wie dem katholischen Zuschauer (wenn beide nicht ganz und gar alle Ueberzeugung, sowie alles Gefühl, worauf diese ruht, vor den Lampen vergessen) doch auch wol die Frage und der bescheidene Zweifel erlaubt sein: ob diese Visionen, die Mirakel, von denen keine Legende spricht, sich von der Bühne herab, um zu unterhalten, verkündigen dürften? Die Beichte in der „Maria Stuart" war schon anstößig, und die meisten Theater unterdrücken sie: aber ist es denn Recht, alles Nationale, Angewöhnte und Anerzogene, alle Gesinnung und Ueberzeugung diesem Bühnenschmuck zu Gefallen aufzugeben? — Man wende nicht ein, daß der Gespensterglaube im „Hamlet", die Zauberei in Opern und anderen Schauspielen, die griechischen Götter in Tragödien der alten Zeit nur dieselbe Bedingung fordern. Weder Euripides, noch Shakspeare, Goethe so wenig wie Schröder oder Weiße und alle früheren konnten uns als Poesie vorführen, was den Bedingungen unseres politischen und religiösen Seins widersprach, und ich glaube nicht,

daß der Poeſie auf der öffentlichen Bühne dieſe Emancipation, ohne großen Nachtheil, geſtattet werden darf*).

Dieſen Nachtheil werden mir viele Leſer nicht eingeſtehen wollen, und den Tadel des gleichgültigen Indifferentismus, den ich auch in der Poeſie nicht billigen kann, für einen faſt abergläubiſchen Eifer erklären. Soll denn alſo die Romantik der Tragödie etwa darin beſtehen, daß ich mich paſſiv den buntwechſelnden Eindrücken überlaſſe, Zuſammenhang, Wahrheit, Begründung nicht ſo genau verlange? Dann ziehe ich mich auf „Macbeth", „Lear", „Egmont", „Götz" zurück, welches ebenfalls romantiſche Tragödien ſind.

Dieſe Andeutungen, die mehr unſer Schwanken bezeichnen ſollen, in welchem wir zu leicht geſtimmt unſer Verhältniß zum Staat, zur Kirche und unſerer Ueberzeugung vergeſſen, ſoll nicht eine eigentliche Kritik über die „Jungfrau von Orleans" überflüſſig machen. Auch verdient der jetzt berührte Gegenſtand, das Revolutionaire unſerer Poeſie (denn das wird denn doch wol der eigentliche Name dafür ſein) noch eine gründlichere Ausführung. Daß es nicht meine Abſicht ſei, den auch von mir verehrten Dichter zu ſchmähen, füge ich kaum hinzu, denn wer mich und mein Beſtreben ſo verkennen kann, ſollte ſich billig um meine Erörterungen nicht kümmern. Daß der Götzendienſt mit Schiller's Werken (wie jeder Götzendienſt) unſerer Literatur großen Schaden gethan hat, iſt von Verſtändigen längſt anerkannt und ausgeſprochen worden.

*) Darf ich mein eigenes Gedicht, die „Genoveva" citiren, die früher erſchien, ſo konnte ich nie erwarten, daß ſie in dieſer Geſtalt auf die Bühne kam. Und doch ſcheint mir hier Alles weit mehr menſchlich erklärt und durch die Leidenſchaften gerechtfertigt: die Wunder liegen außerhalb, werden erzählt, und ſind nicht Mittelpunkt und Bedeutung des Gedichts.

Der Nachtheil, von dem ich spreche, den diese Auffassung veranlaßt hat, ist aber nicht blos jener Krönungsaufzug, der bei Schiller freilich der Mittelpunkt des Stückes ist, der aber zuerst alles jene Schaugepränge unserer Bühnen veranlaßte, das durch prächtige Gewänder alles Verständniß und poetische Interesse verschattete; ein böserer Schaden, ein tieferes Mißverständniß, aus der poetischen Verwöhnung erzeugt, meldete sich bald darauf, als die Protestanten sich auf ihren Bühnen den Helden ihrer Verehrung, als Fratze vorführen ließen, und sich erbaut, erhoben und belehrt fühlten. Daß Luther's Größe und Kampf sich schwerlich zu einem Bühnenstücke eignet, ist eine andere Betrachtung: daß man aber erst nach Jahren einsah, wie in der Weihe der Kraft von Werner der große Charakter des Frommen, die weltgeschichtliche Wichtigkeit des Gegenstandes, die Kraft der deutschen Nation nur entweiht und herabgewürdigt sei, daß man erst nach Jahren den Mißverstand von der Bühne wieder entfernte, war ein schlimmes Zeichen. Werner, mit großem Talent begabt, ist ein belehrendes Beispiel, wohin das größte Talent führt, wenn es sich nicht mit Charakter vereinigt, und von Vernunft beherrscht wird. Sein „Kreutz an der Ostsee", „Attila", sowie seine übrigen Gedichte, setzen nur jenen Irrthum fort, der sich schon in den „Söhnen des Thales" in so kräftigen Zügen meldet. Wie der größere Schiller die Romantik in seiner „Jungfrau" mißversteht, so treibt sein Nachtreter ein noch schlimmeres Spiel mit der Mystik, die er, ohne sie zu kennen, zur willkürlichen Thorheit, zum seltsamen Zierrath und fratzenhaften Spaß erniedrigt.

Soll nun in dieser Haltungslosigkeit, oder in dem Chaos aller möglichen dunkeln und unkünstlichen Bestrebungen etwa die deutsche Freiheit und Universalität bestehen? Oder im

Verleugnen alles Ernstes, des Festen und Unwandelbaren? Konnte Aristophanes schon nicht mit Unrecht den Tragödien des Euripides eine demoralisirende Kraft vorwerfen: was sollen wir von unseren neuen und neuesten Schauspielen sagen? Wenn der Schönheitssinn eines Goethe schon in der „Stella", und hie und da in seinen Werken über die Gebühr die menschliche Schwäche vertritt und entschuldigt, so haben nachher Kotzebue und Iffland der Armseligkeit im Menschen und dem Schnödesten nur zu sehr zu Maule geredet. Aber späterhin, wie in so vielen Schicksalstragödien, Schauergemälden u. s. w. hat man geradezu das Verworfene, Schändliche und Brutale, das sich in verwahrlostem Menschennatur auch wol zeigt, gerechtfertigt und zur Poesie und zum Erhabenen gesteigert, welches denn auch von nicht Wenigen ist bewundert und gepriesen worden. Auf unserer tragischen Bühne würde es jetzt eine sehr passende Inschrift sein: „Es geht ein finsterer Geist durch unser Haus." — Schon vor vielen Jahren ließ sich der talentvolle Wächter in Stuttgart verleiten, in einem Almanach zu diesem Verse der Thekla im „Wallenstein" eine Zeichnung zu machen. Die Musen sind nicht in allen Stunden günstig. Lächerlich genug geht wirklich ein riesenhafter, schwarzer und nackter Unhold hinter der Prinzessin mit einer komischen Geberde, die fürchterlich sein soll, durch das Zimmer. Soll dieser wilde Rüpel nun wirklich und im Ernst der Musaget und Apollo unserer deutschen Tragödie sein? Ist dieses nun endlich der deutsche Ernst, die germanische Tiefe? oder wie jene Namen alle lauten mögen, mit denen man uns so oft hat schmeicheln wollen? Mir scheint jener Recke im Gegentheil die Vorahndung und das wahre Bild unserer gegenwärtigen Barbarei.

Unsere Bühne ist also undeutsch, chaotisch, völlig anarchisch geworden. Vielleicht kann man dasselbe von unserer

ganzen Literatur sagen. Wie ein Schauspieler, selbst ein begabter, sein Talent bilden soll und Sicherheit gewinnen, der heute den „Galeerensklaven", morgen den „Burleigh"; an diesem Abend im „Bräutigam von Mexico", am folgenden im „Tasso" figuriren muß, bald als Mörder oder Gespenst im Melodram, oder Gaukler in einer salzlosen undeutschen Posse erscheinen und unmittelbar darauf dem „Wallenstein" oder „Hamlet" soll sein Recht widerfahren lassen, ist schwer einzusehen.

Mit dem Genuß des Zuschauers und dessen Bildung oder Kritik sieht es nicht besser aus. Er kann vor Vielseitigkeit, dem Mannichfaltigsten und Widersprechendsten, das ihm geboten wird, unmöglich zur Besinnung kommen. Auf der einen Seite eine Rohheit des Schauspiels, wie jene Melodramen und Criminalstücke alle sind (wie neulichst der „Erbvertrag", ein Originalschauspiel), oder eine gemeine, Plattheit des Lustspiels und der Farce, wie die allermeisten aus dem Französischen übersetzten, (welche Produkte man unseren Vorfahren schwerlich hätte bieten dürfen) und zugleich die Werke Schiller's, von denen die meisten jetzt offenbar mehr gefallen, als in jener besseren Zeit, als sie geschrieben wurden, die Anmuthung, neben jenen ganz barbarischen Stücken die „Iphigenia", oder gar den „Tasso" zu verstehen, die Werke Shakspeare's, dem Original näher gebracht, als man es früher für möglich hielt, oder den „Standhaften Prinzen", oder „Das Leben ein Traum" von Calderon, mit allen künstlichen Versen und ausgemalten Schilderungen. Fügt man nun noch den Familiengemälden zuweilen eine „Phädra", „Merope" und „Tancred" mit abwechselnden Balletten hinzu, so fehlt fast nur noch ein „Oedipus" des Sophokles oder des Aeschylus „Prometheus", um die allerbunteste Musterkarte, mit den Blutflecken unserer neuen Tragödie vergräßlicht, aufzuweisen.

Dann noch die Opern, Tänze, Dekorationen, Prachtaufzüge, kostbare Kleidungen aus allen Zeitaltern, Feuerwerke, Verwandlungen, Brillant-, rothes, grünes, bengalisches Feuer. Alles findet seine Stelle, wird erwartet und nach Gelegenheit gefordert, manches Publikum zieht diese wilden Thorheiten unbedingt vor und mancher Direktor prüft seine ihm eingesendeten Manuskripte daran, ob das Trauerspiel in allen Versarten ihm auch zugleich zu allfarbigen Feuerwerken, oft wechselnden Dekorationen oder dem Prunk vielmals geänderter theueren Kleidungen Gelegenheit gebe. Bei den Bühnen, die nicht mehr auf Kosten des Unternehmers verwaltet werden, schwelgen manche Intendanten in diesem schädlichen Luxus, und haben anderen Städten ein böses Beispiel gegeben. Denn der frühere Wunsch, daß die Theater Hofbühnen werden möchten, hat, wie man ehemals erwartete, nicht die glücklichen Folgen für die Kunst herbeigeführt, sondern im Gegentheil die Ausartung derselben fast allenthalben beschleunigt. Da die Theater gewissermaßen Staatsanstalten geworden sind, so vertritt eine gesicherte Kasse alle Ausfälle. Es ist gar kein Verhältniß, was die Theater ehemals, mit den jetzigen verglichen, wohlfeiler waren. Nicht blos die gesteigerten Gehalte, sondern die Verwöhnung, eine unnütze, oft geschmacklose, nicht selten widersinnige Pracht zu zeigen, veranlaßt die meisten Ausgaben. Die schlechten Stücke verlangen diese meist ausdrücklich und der Regent muß zu Hülfe kommen, um den verwöhnten Liebhabern, schwachen Schauspielern und talentlosen Dichtern ihre Freude nicht zu verderben. Indem Kenner und wahre Liebhaber sich vom Theater zurückziehen, stumpfen sich jene Müßigen immer mehr ab, verlangen immer grellere Effekte, immer größere Pracht und bunteres Feuer, und die Direktion, die schon zu viel ausgegeben hat,

muß wieder eine noch kostbarere Thorheit zubereiten, um das leere Haus zu füllen, weil jene verwöhnten sinnlichen Theaterfreunde ebenfalls ausbleiben, wenn der grobe Gaumen nicht durch noch stärkere Gewürze neue Begier erhält. Neue Auslagen werden gefordert, um die alten zu decken, es wird, nachdem die Direktion erst das Publikum verwöhnt hat, scheinbare Pflicht, der Kasse durch das Abgeschmackte aufzuhelfen, und es dreht sich thörichtes Erwarten und Erfüllen im Kreise um, bis doch endlich, früher oder später, jede deutsche Bühne an dieser Verirrung verschmachten und sich als bankerott erklären muß. Alsdann wird man doch, was man jetzt nicht will, von vorn anfangen, sich mäßigen, gute Schauspiele gut spielen, und das jetzige Streben als ein durchaus verkehrtes und unnützes anerkennen müssen.

Oder sollte diese Verirrung vielleicht alsdann schon so eingewohnt sein, daß man sie vom Staat aus für eine nothwendige und unwandelbare erklären würde, und die Gesetze und Regierung alsdann in das Mittel träten, um die Kunst aufrecht zu erhalten? Ich zweifle und kann es nicht wünschen, obgleich Perikles auf diese Art verfuhr. Der Unterschied ist freilich der, daß er sein Athen durch Gebäude und Kunstwerke verherrlichte, sowie das Volk durch Bühnenspiele erhob, die für alle Zeiten Muster und Bewunderung bleiben werden. Bei uns würde das Umgekehrte geschehen, und das Volk selbst nicht einmal ergötzt sein, da es von der Theilnahme am Schauspiel fast ganz ausgeschlossen ist.

Alles, was ich gesagt habe oder künftig noch sagen kann, ist freilich mehr als überflüssig, wenn man sich zu

jenem Standpunkt erhebt, zu welchem Viele schon gelangt sind: daß man alle Unterhaltung nicht so genau nehmen müsse, daß man durch Kritik und Einwenden eben doch nur diesen passiven Genuß störe, und daß, wenn man sich irgend besinne, die ganze Sache nicht der Rede werth sei. — So vieles Kritisiren, Loben, Preisen und Reden unserer Tage läuft freilich auf dieses nahe Verständniß hinaus: dann ist aber unser Theater von einem Cirkus des Astley in London, oder Sadlers-Wells in nichts verschieden, und es ist eben meine Furcht, die ich mir und anderen Schwachen durch mein wiederholtes Einsprechen in der Finsterniß versingen möchte, daß wir allerdings schon dahin gelangt sind.

Als Gottsched um das J. 1740 sein deutsches Theater herausgab, that er gewiß in vieler Rücksicht etwas Gutes. Er half unsere Bühne von dem eigentlichen Pöbelhaften, Unsaubern reinigen, da man sie bis zu seiner Zeit ebenfalls allzusehr als eine Anstalt des Spaßmachens, womit man es nicht genau nehmen müsse, angesehen hatte. Er wirkte mit dahin, den Stand des Schauspielers zu veredeln, und suchte den Zuschauer zu verleiten, beim Genuß des Theaters zugleich Verstand und Scharfsinn zu bilden, um sich von seiner Lust oder Unlust Rechenschaft geben zu können, denn „etwas Denken ist dem Menschen immer nütze."

Aus der Sprache verbannte er den Canzleistyl und seine Bemühungen wären ganz lobenswerth gewesen, wenn er sich nicht aus Eitelkeit übernommen und seine Schwäche ganz verkannt hätte. Lese ich seine Vorreden, Erläuterungen, Kritiken, so finde ich keinen wesentlichen Unterschied in Ton und Absicht mit dem, was jetzt unsere Tagesblätter hier und

auswärts wollen und verbreiten. Es ist, als wenn dieser Zeitraum von fast neunzig Jahren gar nicht da gewesen wäre: als führen wir im Schlaf da fort zu lehren, wo er aufgehört hat.

Einen Unterschied sieht man denn wieder auch, und einen wesentlichen. Denn Gottsched war es Ernst, vorzüglich im Anfang, er ging redlich zu Werk, und war von seiner Ueberzeugung, über welche er nachgedacht hatte, innig durchdrungen. Die neueren Gottschedianer kämpfen freilich auch, aber zürnen über das, was ihnen im Wege steht, ohne einen eigenen Besitzstand zu verfechten: in ihrer trivialen Kritik handelt es sich nur um „leben und leben lassen." Ueber Shakspeare habe ich hie und da Aeußerungen und Meinungen gesehen, die Gottsched wahrscheinlich auch hatte, sie aber in einem besseren Deutsch würde ausgedrückt haben.

Denn auch jener, von Gottsched vertriebene Canzleistyl, mit allen barbarischen Unbehülflichkeiten, meldet sich dreist wieder, und zwar am meisten in jenen Uebersetzungen der kleinen französischen Thorheiten. Um so leichter und unbedeutender diese sind, um so schwerfälliger und undeutscher, oft kaum über die Lippen zu bringen ist das vorgebliche Deutsch, in welchem sie sich vernehmen lassen. Vielleicht um dem zu leichten Schaum etwas deutsche Schwere beizumischen. Und auch darin unterscheidet sich der alte Gottsched, daß er und seine Frau viel besser und viel bessere Sachen übersetzten. Man könnte aus den neueren Uebertragungen der Tagesstücke eine ergötzliche Blumenlese veranstalten.

Als Klopstock mit seiner großen Kraft jener Wasserflut entgegenbaute, die von Leipzig und Sachsen aus Deutschland zu überschwemmen drohte, verlor Gottsched bald nicht nur alle Schüler und Bewunderer, sondern in der Freude über den neu entdeckten Weinbau, auch die billigen Beurtheiler. Er hatte als Reformator das Mittelmäßige zu sehr

beſchützt, und ſelbſt die beſten Muſter in dieſer Gattung des Langweiligen vorgearbeitet. Sein mächtiger Antagoniſt führte neben vielem Trefflichen einen fernliegenden Orientalismus, eine fremdartige Sprech- und Denkweiſe ein, die von ſeinen Nachahmern bis zur Verzerrung überboten wurde. Auch eine undeutſche Deutſchheit wurde ſchon damals erſonnen, und wäre wol mehr durchgedrungen, wenn Ruhige und Wiſſende nicht dem zu ſchnell lodernden Feuereifer verſtändig entgegen gewirkt hätten.

Ein anderer Sachſe, und einer der größten Deutſchen und Männer aller Zeitalter, Leſſing, erhob ſich bald, um der deutſchen Literatur zu einer feſten Grundlage und einer großen Wirkung auf das ganze Leben zu verhelfen. Sein Scharfſinn, Muth und ſeine Redlichkeit hob völlig den Kleinhandel und ſtürzte die Wechſeltiſche nicht nur der Gottſchedianer, ſondern anderer Kleinmeiſter im Tempel des Geſchmacks und der Kritik um. Mit Vorliebe nahm er ſich der Bühne an, und ſein Beſtreben hätte wol mit einem beſſeren Erfolge gekrönt werden ſollen, da wir nach ſo langer Zeit ſtatt vorzudringen, wieder ſo bedeutend hinter ſeine Zeit, zurückgeſchritten ſind. Wenn er mit vollem Recht den „Geſchäftigen Müßiggänger" von El. Schlegel zu unbedeutend und nüchtern findet, die Deutſchen bedauert, daß ſie ſich begnügen, das, was ſie natürlich nennen, ohne Witz und Humor abzuſchreiben und es dann als geiſtige Unterhaltung vorzuſetzen — was müßte er zu unſeren neueſten Studentenluſtſpielen, mit ihren Studentenſpäßen, mit jener breiten Trivialität und dem armen Scherz ſagen? Oder von anderen Komödien, die den berliner Dialekt, und nichts als dieſen, und wiederum dieſen geben ſollen, ohne daß die Autoren ihn kennen und verſtehen? In den Geſinnungen der geringeren Klaſſe von Berlin, nicht im verwechſelten Mir

und Mich, in den Redewendungen, Bildern und Armuthſeligkeiten, die die Gemeinheit hervorbringt, liegt das Charakteriſtiſche, das eben nicht erfreulich oder komiſch iſt, und dieſes haben die Liebhaber ſolcher ſeichten Luſtigkeit und Empfindung als vollkommen ausgeſprochenen Berolinismus in allen Werken des H. Clauren, ſowie die Griechen, aber nicht ſo weitläufig, den lieblichſten attiſchen Dialekt in den Schriften des Xenophon beſaßen.

Leſſing's tiefer Geiſt, indem er uns vom Alexandriner, Gottſched und der franzöſiſchen Tragödie, auf immer, wie es ſchien, befreite, veranlaßte, zugleich von Diderot begeiſtert, den Irrthum, die Natur als ſolche darzuſtellen. Er ſelbſt wußte recht gut, was er wollte und ſuchte, aber die Menge, die ihm nachſprach und nachahmte, verfiel dennoch in das Triviale, um nur dem Gekünſtelten und Schwülſtigen aus dem Wege zu gehen. Eine wunderliche Verknüpfung von Mißverſtändniſſen veranlaßte es ſogar, daß der Name Leſſing auf lange das Feldgeſchrei anderer Gottſchedianer war, wenn ſie gegen das Mächtige und Ueberirdiſche in Poeſie, Wiſſenſchaft und Philoſophie zu Felde zogen.

Die größte und erfreulichſte Revolution in deutſcher Poeſie ging von Goethe aus. Nicht eben, daß unſer darſtellendes Theater ſo unmittelbar durch ihn gewonnen hätte. Der Sinn der Menſchen aber ward aufgeſchloſſen, das ächte Deutſche, wonach ſie lange geſucht hatten, ward ihnen gegeben, das Große, Dauernde ihnen auf die mildeſte Weiſe mitgetheilt. Das Schöne vermählte ſich mit dem Bekannten und Alltäglichen, und Natur und Gemüth, Scherz und Ernſt, Ironie und Verſtändniß des Höchſten ſchienen einheimiſch zu werden.

Hatte Leſſing ſeine Nachfolger gegen ſeinen Willen wieder zum Trivialen geführt, indem ſie die Natur er-

haſchen wollten, ſo nahmen die Schüler Goethe's, geiſtreicher und talentvoller, bald das Seltſame, Wunderliche, Bizarre, inſofern es nur dem Hergebrachten, ſei es Poeſie oder Denkweiſe, widerſprach, als Natur und das Natürliche auf. Eine der ſeltſamſten und lehrreichſten Erſcheinungen zeigte ſich dem Beobachter, wie die großen Kräfte gegen das Unmögliche kämpften, dem Wallfiſch gleich, den ein Sturm auf das Land wirft, der ſeine Rieſenkräfte nur gebrauchen kann, um außer ſeinem Elemente, ſich bis zur Ohnmacht hinzuringen. Aber wie viel Geiſt ward durch Lenz, Klinger, Müller, Wagner und viele Andere gewonnen, und ihr Irren war ohne Zweifel großartiger, als der geiſtloſe Spaß vieler Nüchternen jener Tage, die nichts als verletzte Grammatik und Convenienz wahrnehmen konnten.

Das Beſte der Engländer, zu denen uns ſchon Leſſing hingewieſen hatte, trat uns näher, und im Aufregen aller Geiſteskräfte ging die todte Autorität völlig unter.

Schiller erſchreckte anfangs zu ſehr, wie er nachher vielleicht zu ſehr belehrte. Mit ihm und Goethe, ſpäter durch die edeln Bemühungen der Schlegel, ſchien Poeſie, ächte Kritik, Würdigung alles Schönen in Deutſchland feſte Wurzel zu faſſen. Nur führte Schiller zu viel Bewußtſein, Abſicht und Philoſophie in die Poeſie ein, und Goethe veranlaßte, daß man einem leeren, nichtigen Ideal huldigte; mit der kritiſchen Einſicht, die die Schlegel verbreiteten, erzeugte ſich zugleich eine Ueberſchätzung und falſche Nachahmung der ſüdlichen Poeſie, und ſo ward nach jedem Aufklimmen aus Irrthum und Nüchternheit immer wieder von der Menge etwas ergriffen, was ſich bald als Uebertreibung oder neuer Irrthum zeigte.

Stets aber waren in allen dieſen geiſtigen Reformen und Revolutionen Wiſſende, die, wenn ſie auch

lernten, nicht verblendet hingerissen wurden, sondern gesammelt und fest über den dahin rauschenden Wogen standen. Und so sollten auch jetzt die Klügeren und Besonneren zusammen stehen, und sich sagen, daß wir in unserer Bühne jeden festen und vaterländischen Standpunkt verloren haben, sonderbar genug, in und nach einem großen politischen Kampfe, wo sich eine Deutschheit kund gab, die kaum noch die alltäglichsten Worte brauchen wollte, wenn sie streng genommen, keine deutschen waren. Das Ueberdeutsche im Undeutschen, ein Poesie-Fanatismus ohne Poesie, eine Allseitigkeit ohne Grund und Boden, und ein erhitztes Bewundern ohne Liebe: dies sind die Kennzeichen unserer Literatur, und, wie immer geschieht, hat die wirkliche Geschichte auch redlich hiermit Schritt gehalten.

Nicht auf einem kostbaren, glänzenden Wege, so wenig durch Hofanstalten als Kritik und Gelehrsamkeit, nicht durch einzelne Virtuosen oder Dichter, welche die Menge mit sich fortreißen, gewiß nicht durch gelehrte Schneiderkunst oder Balletkünste kann unser Theater wieder zum Theater werden, sondern, wenn ihm dies bessere Schicksal noch irgend vorbehalten ist, wol nur auf unscheinbare, geringe Weise, sowie es vor nun fast hundert Jahren anhob. In Buden, bei wenigen Dekorationen, mit einfachen Kleidern, bilden sich vielleicht ächte Schauspieler wieder, denen sich nach und nach Komödienschreiber, dann Dichter anschließen, der Bürgerstand, die ächte Volksklasse, will sich nach seiner Arbeit verständig ergötzen, der Gebildete, sei es Gelehrter oder Geschäftsmann, vereinigt sich mit diesen, aus der Liebhaberei wird Bedürfniß, und das Talent erhebt sich wieder zur Kunst.

Träume über Träume! die mir aber mit neuer lebendiger Kraft aufgingen, als vor einigen Jahren in Berlin ein

zweites Theater, dem königlichen gegenüber, gegründet wurde. Hier schien die Erfüllung ganz nahe zu liegen, daß wieder einmal etwas für die Nation geschehen könne, indem man von neuem eine ächte Bühne und ein wirkliches Publikum bildete. In einer großen, bevölkerten Vorstadt, wo viele Einwohner noch niemals ein Theater gesehen hatten, fand der Direktor einen frischen unbefangenen Sinn, der ohne verzärtelte Langeweile und halbe Gelehrsamkeit nur die Ergötzung wünschte und suchte. Der mehr kritische Theil der Stadt brachte gar keine Erwartungen und Forderungen in dieses Haus und wollte sich nur unterhalten. Gelang es also den Einrichtern nur, wahre Schauspielertalente (die jetzt freilich selten sind) nur irgend zu finden, so war gewiß mit mäßigen Auslagen ein erfreuliches Theater gegründet, das eben deshalb, weil ihm der Wetteifer mit dem königlichen in denselben großen Schauspielen und Tragödien untersagt war, auch auf dieses die beste Rückwirkung ausüben mußte. Bei der falschen Richtung, die unsere Bühnen genommen haben, sind alle älteren Stücke entweder von der Menge vergessen worden, da die Direktionen sie selbst nicht mehr kennen, oder die eingerissene falsche Manier der Darsteller hindert, daß sie nicht mehr annehmlich und verständlich gemacht werden können. Fanden sich nur irgend unterrichtete junge Schriftsteller, die gut schrieben, so konnten sehr viele unserer älteren Theaterstücke von Brandes, Stephanie und anderen gleichzeitigen, abgekürzt und hie und da geändert von neuem ins Leben treten, die vernachlässigten Stücke von Lessing, sowie Schröder's treffliche Arbeiten nicht zu erwähnen. Alsdann die Nachbildungen Gotter's und der guten Uebersetzer aus dem Französischen nach Moliere, Destouches, Mariveaux, selbst bis zu Dancourt hinab. Goldoni, etwas verkürzt und gut gespielt, würde für

Deutschland von neuem, sowie er es noch immer für Italien ist, ein Schatz von Charakteren sein und mannichfaltige Unterhaltung anbieten. Was hinderte, selbst die Märchen und Masken des Gozzi zu versuchen?

Unser neues Theater ist nicht so witzig und lustig als Holberg, dessen Meisterstücke, charakteristisch dargestellt, ihre Wirkung nicht verfehlen könnten. Die guten englischen Lustspiele von Congreve und Farquhar bis auf Colman hinab gaben eine reiche Ausbeute. Die wundersamen Gedichte Shakspeare's, die noch kein deutsches Theater versucht hat, sowie seine Charakter-Komödien konnten einstudirt werden und machten wahrscheinlich Glück, weil sie mit keiner anderen Darstellung gemessen wurden. Fletcher, Benj. Jonson, Massinger sind zugänglicher als ehemals, und Schröder hat selbst in späteren Jahren mit großem, nur zu eiligem Fleiß bewiesen, wie viel hier zu schöpfen ist. Das spanische Lustspiel ist schon früh von den Franzosen und später von den Deutschen gekannt und benutzt, der Scharfsinn und Witz dieser Dichtungen boten ein interessantes Studium dem Zuschauer sowol wie dem Darsteller an. Kurz, ein Direktor konnte auf diesem frischen Boden um sein Repertoire gewiß nicht in Verlegenheit sein, immer vorausgesetzt, daß seine Truppe gut war oder wurde, daß nicht Kleidungen, Dekorationen und aller jener Tand sein Augenmerk waren, der unsere Bühnen erniedrigt hat und sie gänzlich zu Grunde richtet. Fanden sich nun noch Talente, die je zuweilen eine Posse, einen Schwank dichteten, irgend eine Anekdote, nach Art der früheren Italiener in Paris zum Besten gaben, so war Alles geschehen und vielleicht mehr als nöthig war, vorzüglich im Anfang, wenn man zuweilen ein französisches Operettchen mit seiner faßlichen, anmuthigen Musik zur Abwechslung leicht hin spielen und singen ließ.

Das sogenannte große Theater mußte, falls diese vorausgesetzten Forderungen nur irgend erfüllt wurden, den unmittelbarsten Gewinn von dieser Neuerung ziehen, die das Alte, Vergessene wieder in das Gedächtniß zurückrief. Die wahre Theaterliebhaberei ist nur diejenige, welche ein Bedürfniß wird. Täglich müssen die Theater gefüllt sein; das Aechte und Große muß mit Liebe und Begeisterung, das Witzige und Edle mit Freude, und das Mittelmäßige, dem, wenn es nur nicht herrscht, niemals ganz ausgewichen werden kann, mit billiger Nachsicht aufgenommen werden. Es ist nicht zu leugnen, daß so bei den Zuschauern Gewöhnung und Verwöhnung entsteht, ein Ueberschätzen dieses oder jenes Talents, aber die Kennerschaft kann auch nur auf diesem Wege ausgebildet werden. War der Sinn für die Bühne in jenen unbefangenen Berlinern erwacht, so besuchten diese gewiß auch, sei es anfangs auch nur aus Neugier, oder um zu vergleichen, ihr größeres Theater. Dieses ältere sah, daß man auch mit wenigem Aufwand unterhalten könne, die Künstler beeiferten sich wieder Schauspieler zu werden und erneuten auch wol und belebten durch gutes Spiel Komödien, die man schon für gestorben geachtet hatte. Ein Wetteifer, nicht dieselben Sachen, aber Alles gut zu spielen, entstand, und ein Publikum, das vergleichen konnte, bildete sich unter den Liebhabern Kenner, die durch unbefangene Sicherheit Allen helfen konnten.

Trafen diese Voraussetzungen ein, so konnte es nicht fehlen, daß die übrigen deutschen Theater auf diese Erscheinung aufmerksam wurden, das Deutsche, Vaterländische, Aeltere und Bessere gewann wol allgemach und unbemerkt das Uebergewicht über alle die neueren Verkehrtheiten, und Berlin, dem wir so manches Gute zu danken haben, sowie manches Unweise auch von hier ausgegangen ist, hatte auf

eine Reformation des Theaters einen bestimmten Einfluß ausgeübt.

So weit der Traum. In der Wirklichkeit ist freilich Alles ganz anders, fast auf die entgegengesetzte Art geschehen. Alles hat neu, originell sein sollen, die Farce, das Grelle und Gemeine hat den Sieg davon getragen, vor allen aber die unglückselige Oper, die unser deutsches Schauspiel überall in den Grund gesegelt hat, und doch von diesem erhalten und ernährt werden muß. So erzeugte sich ein Wettstreit, mehr der Eitelkeit, als der Kunst, zwischen beiden Bühnen, der beiden schaden mußte. Parteien, leerer, unfruchtbarer Streit hat sich gebildet, statt Freude an der Bühne, Lust am Dargestellten zu erzeugen, und so hat die neue Anstalt mehr dazu gedient, die Verwirrung zu vermehren, als irgend etwas Löbliches hervorzubringen. Das, woran das Theater an der Wien untergegangen ist, kunstreiche Bestien, oder bestialische Künstler haben zuletzt noch in empfindsamen oder gräßlichen Verhältnissen etwas zur Veredlung der Menschheit und Vermehrung der Kasse thun sollen, und das königliche Theater wird früher oder später diesen animalischen Magnetismus ebenfalls nicht verschmähen, die übersatten, ermüdeten Zuschauer mit neubelebter Empfindung vor seine Kunstausstellungen zurück zu rufen.

Wenn diese Andeutungen, wie wir unser Theater wieder retten und erheben könnten, zu fern liegend, zu weit aussehend scheinen sollten, so gibt es auch ein näheres Mittel, das, wie man glauben möchte, mehr in unserer Gewalt steht: daß nämlich das, was dort gleichsam unvermerkt, aus Instinkt, Neugier und Lust am Scherz hergerichtet werden sollte, sogleich, von heut zu morgen mit Bewußtsein geschehe: ja sogar, wenn wir es recht scharf ins Auge fassen, ist es das einzige Mittel, und eine Hülfe, die, wenn sie

einmal in Thätigkeit und Wirksamkeit gesetzt ist, uns niemals wieder verlassen kann — nämlich das Publikum selbst.

Es ist gewiß, die Künstler liefern in allen Zeiten, was das Bedürfniß fordert. Fürsten und Päpste konnten die Architektur erwecken und den Sinn für das Große befördern, aber früher oder später gedieh die Baukunst nur, wenn Städte, Communen, Vornehme und Reiche bis zum Bürger hinab diese Liebe und Leidenschaft für die Baukunst theilten. Als jeder Privatmann das Bedürfniß fühlte, seinen Wohnsitz durch Gemälde verschönern zu lassen und sich und seinen Freund in Bildnissen vor sich zu sehen, war die edelste Erfindung nicht blos für Paläste und Kirchen geschäftig. Zwei Jahrhunderte nach der größten Kunstepoche, als es Bedürfniß geworden war, im Kleinen und Niedlichen das Poetische der Welt zusammengezogen in seiner Nähe zu haben, entsprachen große Meister auch dieser Forderung, und so war in Musik, Baukunst, Skulptur und Poesie immer das gefördert und im Ueberfluß da, was die Welt, das Publikum verlangte, und nach diesen Bedürfnissen und der Art, wie sie erfüllt wurden, läßt sich eben so gut eine Kunsthistorie, sowie eine Geschichte der menschlichen Cultur schreiben, wie von einem idealen, oder kritischen Standpunkte aus. Die Verwilderung oder der Leichtsinn, der Frevel oder die Gemeinheit, die edle Humanität und Kunstsinn, oder rohe Unvernunft und Widersinnigkeit lassen sich hier am sichersten erkennen.

Wir drehen uns freilich scheinbar hier im Zirkel. Denn wäre ein solches Publikum da, wie hier gefordert wird, so könnte das Schlechte und Abgeschmackte an sich selbst nicht existiren. Es kann aber hier auch nur von einer Annäherung zum Besten die Rede sein, — und da fragt sich's zunächst: was sollen wir ein Publikum für die Ausstellungen

der Bühne nennen? Konnte Apelles von einem Schuster lernen, so dürfte der dramatische Dichter und der Schauspieler noch viel weniger die Einreden, auch des Unbehofensten, wol nicht ganz aus der Acht lassen, im Fall nur nicht vom Schuh zur Physiognomie oder Composition selbst gesprungen wird, vorausgesetzt, daß Apelles, und nicht etwa einer seiner Farbenreiber, getadelt wird.

Ein Publikum nun, was man wirklich so nennen *muß*, ist ehrwürdig und verdient ganz die Huldigung und zarte Scheu der Dichter wie Schauspieler, die diese ihm in allen Zeitaltern bewiesen haben. Es bezahlt seine Unterhaltung nicht nur, sondern veredelt durch Lob und Tadel, durch Aufmunterung und Verachtung den Stand des Schauspielers und die Anstalt der Bühne. Nicht die blinde Menge ist es, die kein Urtheil erschwingen kann, aber eben so wenig der eigensinnige Kritiker, der entweder aus einseitigen Systemen, oder aus Parteigeist lobt und schilt; am wenigsten aber können jene Müßigen es vorstellen sollen, die das Theater nur, um die Zeit zu tödten, besuchen, schwatzen, gähnen, stören, das Abgeschmackte dem Guten vorziehen, und zu jeder Intrigue und Verhetzung, theils aus Nüchternheit, theils weil sie mit den Schlechteren verbunden sind, Hände und Füße bieten. Die Anzahl dieser hat sich in neueren Zeiten allenthalben gar sehr vermehrt, und das bessere, das wahre Publikum von den Sitzen verdrängt. Hielten aber die Besonnenen, Unterrichteten, Wohlmeinenden mehr zusammen, sprächen sie sich mehr aus, schwiegen sie nicht, wenn die Unwissenden schreien und urtheilen, ließen sie, wo es recht ist, Beifall und Tadel vernehmen, so wäre das ächte Publikum, ein wahrer Senat des Theaters, in Wirksamkeit, und vieles Schlechte würde unmöglich.

Wenn diese Ernsteren und ihr edler Wille sich vernehmen

ließe, so könnte nie die gemeine Intrigue, das Hetzen jener kleinen Geister und Friedenstörer, deren es allenthalben gibt, und die immer das Bessere hindern, weil sie darin eine Beeinträchtigung ihrer selbst sehen, irgend das Gute hemmen, oder unmöglich machen. Dieser stille Bund der Verständigen würde dann eben so wol das Theater bewachen, daß nicht das Unziemliche geschehe, nicht das Abgeschmackte geboten würde, der Schauspieler sich nicht vernachlässigte, oder durch Kabale den Beifall zu erschleichen suchte, den seine Partei zu erstürmen strebt: als er auch die Direktion in guten Absichten unterstützte, die Kritik, wenn sie sich auf eine würdige Art hören läßt, prüfte, und sich mit dieser und der waltenden Ordnung, wenn sie eine gerechte ist, einigte, um so Stärke zu gewinnen und zu geben. Der ächte Kritiker kann von einem gebildeten Publikum lernen, das Publikum lernt von ihm, das spielende Theater erhebt und untetrichtet beide, wenn es irgend seinen Zweck erfüllt, muß aber gegenseitig die verständigen oder scharfen Einreden anhören und sich nach ihnen reguliren.

Kann man einer Direktion nicht nachweisen, daß sie eigensinnig, oder nach einseitigen Grundsätzen handelt, daß sie nur für den äußern Sinnenreiz wirkt, oder gar nichts für ihn thut, daß sie nur gewisse Stücke aufführt, und andere ausschließt, daß sie nicht jedem Schauspieler Gelegenheit gibt, sein Talent zu üben: so wird es fast eine Pflicht gebildeter Geselligkeit, daß Direktion und Publikum sich verstehen und unterstützen. Es kann gut oder nothwendig sein, daß auch das von allen Theilen als abgeschmackt Anerkannte sich von Zeit zu Zeit darstellt, wenn es einmal der Modegeschmack oder die falsche Richtung verlangt, und es auf anderen Theatern schon einheimisch geworden ist, sei es auch nur, um die Neugier zu befrie-

digen, oder durch Zaudern und Zurückschieben den Gegenstand nicht bis zu einer Wichtigkeit zu steigern, die ihm nur selten zukommt. Wenn die Direktion auch den Geschmack zu befördern wünscht, wenn sie auch das Bessere einsieht, muß sie doch durchaus nicht einseitig erscheinen, denn auch das Kleine und Unbedeutende verlangt zuweilen neben dem Thörichten sein Recht. Was half es dem trefflichen Engel, daß er auf Jahre lang die „Zauberflöte" hinausgeschoben hatte? Gewisse Dinge lassen sich einmal nicht aufhalten, so wenig wie Schröder, der im Alter etwas zu strenge wurde, weder durch eigene Arbeiten, noch sein treffliches Spiel der Verwirrung des Modegeschmacks einen Damm entgegensetzen konnte. Das Verkehrte heilt sich oft selbst durch Uebersättigung und Ekelkrankheit. Als Goethe in seinem Theater dem Hunde Platz machte, that er freilich nur das Rechte, und hier tritt der Fall ein, wo die Direktion gegenkämpfen muß oder weichen, besonders wenn sie und das Publikum, wie in Weimar, so löblich eins gewesen waren. Wir können auch weder in Erleuchtung, noch Dekoration oder Kleidung, durch bloßen steifen Vorsatz wieder in jene Art und Weise zurück, die zu Eckhof's Zeiten unanstößig und beliebt war, ein Anderes jedoch ist es, dem Unvermeidlichen nachgeben, es aber mit Geschmack und den Forderungen der Kunst verbinden und nach Gelegenheit mäßigen, oder es muthwillig befördern, und das Ueberflüssige und Lästige bis zum höchsten Uebermaß steigern, und dann doch wieder diese Ausgaben beklagen, die das Bessere unmöglich machen, wie so manche Direktionen in Deutschland gethan haben, die ihrem und anderen Theatern ihre Bestimmung verwirren.

Ein solches Publikum, wie ich es eben geschildert habe, und wie es sich von Zeit zu Zeit zusammenfindet, wie es

Jahre lang Schröder, unsern größten Künstler unterstützte, wie Engel es vorfand, wie es in Weimar bestand, und in Wien fast immer die Stimme führt, wird sich selten oder nie von den Schauspielern für oder gegen ein Stück, feindlich oder freundlich gegen andere Mitspieler stimmen lassen. Schröder hatte es schwer verpönt, daß seine Schauspieler von neuen Stücken an öffentlichen Orten gut oder böse sprachen: und mit Recht; denn wie selten, daß auch der Talentvolle Einsicht in die Poesie hat? — Und wenn er sie hat, warum soll er durch sein Urtheil falsche Erwartung oder Verstimmung erregen? Auch der Beste beurtheilt die Stücke nur nach der Wirkung, die er sich von seiner Rolle verspricht, wenn er sie selbst wichtig findet, aber jede undankbar nennt, der er keine Einsicht abgewinnen kann. Dabei haben fast Alle (oft auch die Verständigen), die Gemüthskrankheit des bekannten Zettel, der Pyramus, Thisbe und den Löwen zugleich spielen will, der brüllen und fistuliren kann, und dabei ein so schöner Mann ist, wie man nur an Festtagen sehen kann, und gleich forscht, fragt, denkt, in welchem Bart, in welchem Rock, mit welcher Mütze er seinen Liebhaber oder Tyrannen ausstaffiren soll, selbst bevor er noch die Rolle oder das Stück kennt. Diese Gattung wird niemals ausgehen, und diejenigen sind natürlich am begehrlichsten, bei denen sich das Ohr wie bei Zettel, schon poetisch meldet.

Vertrauen des Publikums zur Direktion, Entgegenkommen dieser den billigen Wünschen und Forderungen, gegenseitige Mittheilungen, sei es durch Freunde oder in öffentlichen Schriften, Alles dies, wenn es wieder hergestellt wird, kann das Theater vielleicht von neuem erheben, und ist erst hier oder anderswo das Bedürfniß allgemein, vernimmt man von Kennern und Liebhabern die Forderung

wieder, daß man gute Stücke gut will spielen sehen, so werden sich auch Talente von neuem melden und bilden, wir werden Komödianten (wie ehemals die Besseren ausschließlich hießen, denn spielen, darstellen kann am Ende Jeder, aber Komödiant sein, ist nur Wenigen verliehen; das Wort ist ohne Noth in Verruf gekommen) wieder entstehen sehen, Dichter werden dafür sorgen, das Theater mit besseren Produkten zu versorgen und man kann dann wieder, wie vormals, den Gang der Bildung auch am Theater abmessen, statt daß jetzt in einer Reihe von Jahren die Bühne im schreiendsten Widerspruch mit den Forderungen auch der billigsten Kritik sich befindet.

Nur können wenige Schreier, einige Hetzende, denen es allenthalben daran liegt, das Publikum in ein Mißverhältniß zur Direktion zu setzen, wenn es ihnen einmal mit einer kleinen Faktion gelingt, ein Stück oder einen Schauspieler durch ihr Getümmel scheinbar fallen zu machen, unmöglich für den Ausdruck und die Stimme des ächten und ehrwürdigen Publikums gelten. Wir haben hier (und wo geschieht nicht Aehnliches?) das Beispiel gehabt, daß einige Stücke, die Lieblingsschauspiele geworden sind, im voraus verdammt waren, und daß man es allgemein wußte, sie sollten gestürzt werden. Viermal oder fünfmal mißräth ein solcher Versuch, irgend einmal ändert sich die Conjunktur, und Schauspieler etwa, die früher beschützten, stimmen ein, ein Werk fallen zu lassen, und wenige Friedenstörer können den Sturz, wenn die besseren ruhig sind, scheinbar herbeiführen, und auf das Publikum alsdann den Schein der eigenen Geschmacklosigkeit werfen. Wenn alle Gebildeten und Ungebildeten über ein Werk entscheiden, so wäre es anmaßend, wenn irgend eine Direktion es mit Gewalt erhalten wollte. Aber diejenigen, die die Geschichte des Theaters kennen, werden auch wissen,

daß in Wien, Paris und London unzählige Stücke bei der ersten Aufführung durchgefallen sind, die nachher so die Lieblinge wurden, daß das Publikum wie Theater stolz auf sie waren; denn auch die Unterrichteten können wol beim ersten Anblick irren, wenn ein Werk durch Feinheit und Scharfsinn große Aufmerksamkeit der Zuschauer fordert, oder vielleicht durch einen seltsamen Humor, oder gewaltige Begebenheiten erst mehr erschreckt als befriedigt. Allenthalben ist der Versuch gemacht worden, anerkannte Meisterwerke, wenn sie zuerst keinen Eingang fanden, einer zweiten genaueren Prüfung zu unterwerfen. Um so natürlicher, wenn wol von demselben Autor schon andere Stücke dem Publikum bekannt sind, und zu den Lieblingen gehören. Verbreiten dann die Intriguenführer allenthalben, die Direktion wolle das Publikum tyranniſiren, achte die Aussprüche desselben so wenig, daß es die Zuhörer im Gegentheil roh und ungebildet nenne: finden alsdann diese und ähnliche Lügen Eingang, so läßt sich auch wol der Ruhigere und Einsichtige im Unmuth verleiten, mit dem Kabalenmacher gemeine Sache, die er alsdann für die gute hält, zu verfechten, um mit bezahlten Lärmenden und Ruhestörern die unveräußerlichen Rechte des Publikums wieder zu erobern, ohne daran zu denken, daß sich die Verständigen nur hergeben, um schlechte Absichten, Gemeinheiten, die mit dem Publikum so wenig wie mit dem Theater etwas zu thun haben, durchzusetzen.

Wenn dergleichen vorfällt, so thut dasselbe Publikum, wenn es sich so hat hintergehen und übereilen lassen, nur das, was ihm geziemt, wenn es bei einer andern Veranlassung gegen die scheinbaren Freiheitsverfechter mißtrauischer wird, und näher und kälter prüft, um seine Würde zu behaupten. Sollte es nöthig sein, so würde sich auch ein

andermal die Gelegenheit finden, dieſe Andeutungen näher und beſtimmter auszuführen. Ein dramaturgiſches Blatt muß zu Zeiten auch auf die allernächſten Bedürfniſſe Rückſicht nehmen, und auch wol (wenn es nur nicht ſelbſt gemein wird) gegen die gemeinſten Erſcheinungen kämpfen, oder ſie erklären und enthüllen.

Nach allem Vorausgeſchickten entſteht nun freilich noch eine Frage und ein Zweifel, die eigentlich in den Vorgrund können geſtellt werden, — nämlich: ob wir Deutſchen denn auch wol überall eine dramatiſche Nation ſind: d. h. eine ſolche, deren Charakter, Sinn, Neigung ſich wirklich zum wahren, ächten Theater richtet, die deſſelben bedarf, und in ihm ſeine beſten Kräfte der Poeſie, des Witzes und Scharfſinnes entwickelt. Nachdem wir ungefähr ſeit einem Jahrhundert eine Bühne beſitzen, ſo darf dieſer Zweifel, der vor funfzig Jahren ſich unbillig zu früh gemeldet hätte, jetzt wol aufgeworfen werden. Und wenn er Grund haben ſollte, ſo wäre hieraus genügender, wie aus allen Forſchungen, die Erſcheinung erklärt, warum unſer Theater, indem es mit dem beſten Willen des Publikums zugleich, bald dieſen bald jenen enthuſiaſtiſchen Anlauf nimmt, doch immer noch nichts Feſtes und Würdiges geworden iſt, und der Verfall ſich immer, in unſeren Tagen am ſchlimmſten, nach kurzer Blüte wieder meldet.

Ein Volk kann darum ſehr begabt ſein, ſo gut, wie ein einzelner Menſch, und dennoch dieſes Sinnes für Theater und Drama entbehren. Jahrhunderte, die darum nicht ſchlechter waren, haben ſich ohne Bühne beholfen und den Mangel nicht empfunden. Wenn wir irgend genau ſein wollen, ſo können wir nur von drei Nationen behaupten, daß ſie in neuerer Zeit ein wahres Theater gehabt haben, das den Sinn und die Neigung, den Geiſt und Charakter

des Volkes wahrhaft darstellt, mit einem Wort, eine nationelle Bühne besaß, das heißt überhaupt Bühne; denn ein Theater, das nur das Fremde zahm oder ungeschickt nachahmt, ist nicht in Rechnung zu stellen. So verhielten sich schon die Römer gegen die große Erscheinung der athenischen Bühne.

Die Engländer haben die älteste Bühne in Europa, die schon durch Shakspeare, seine Zeitgenossen und einige Vorgänger so begründet wurde (um 1580), wie sie noch gegenwärtig ist. Nicht nur, daß die meisten Werke des größten Dichters fast ganz unverstümmelt gespielt werden, und daß Schauspieler und Publikum auf diese stolz sind, und sie für das Größte halten, was die Bühne erschwingen kann: auch der Geist des Lustspiels sowol, wie der Tragödie, ist, wie schwach auch Manches erscheint, doch einem und demselben Streben treu geblieben. Jeder fuhr da fort, wo sein Vorgänger aufhörte, und ein großartiger Verstand, ein scharfer Witz, mannichfaltiger Humor, eine erhabene Ansicht der Welt, der Geschichte und des Lebens, in der Begeisterung der Poesie eine Scheu vor Schwärmerei und Unvernunft, ein Widerwille gegen das Kleinliche, Vorliebe für Tiefsinn und große mannichfaltige Begebenheiten, dies charakterisirt die englische Bühne, dies ist der Stempel, den alle Verirrungen niemals haben verwischen oder gar umprägen können. Das Schwächste und Aermste schließt sich als letztes Glied der Kette an das Größte von Shakspeare und Benj. Jonson, und nicht allein aus diesem kann der Geschichtforscher, Staatsmann, Denker und Philosoph lernen, oder der Witzige und Scharfsinnige über den Geist erstaunen, sondern auch kleineren und späteren Autoren ist die richtige Lebensansicht, das Große, das Oeffentliche, das tiefsinnige Geheimniß des Staates nie ganz abhanden gekommen, und

weder die Revolution noch Rebellion, weder Karl II. und sein Hof, weder der französische Einfluß noch die Bekanntschaft mit Spaniern und Deutschen hat dieses Fundament nationeller Poesie erschüttern können.

Die spanische Bühne ward durch Lope de Vega fast so früh, als die englische gegründet. Von diesem großen Dichter finden sich Arbeiten fast in allen möglichen Formen. Das bürgerliche Leben, das in der Auffassung sich selbst der Art des Goldoni nähert, die wundersamsten Märchen, Heldengeschichten, Staatsbegebenheiten, religiöse Legenden, Mord- und Gespensterhistorien, Lustspiele, in denen bald Charakter bald Intrigue, hier Leidenschaften dort seltsame Zufälle vorherrschen, eine so überraschende Mannichfaltigkeit zeigt sich, daß nicht leicht ein Schauspiel dem andern ganz ähnlich sieht. Man hat oft genug Lope den spanischen Shakspeare genannt. Wol nur, weil die meisten das Individuelle des britischen Dichters nicht kennen, und das dafür halten, was allen seinen Zeitgenossen gemein war, was überhaupt die Eigenthümlichkeit der englischen Bühne, besonders der älteren, ausmacht. Alle solche sprichwörtliche Benennungen sind immer ungeziemend, denn jeder große Meister ist eben darum groß, weil er der einzige ist. Als die Deutschen unmittelbar von der Bekanntschaft mit den Franzosen zuerst zum Shakspeare kamen, verwunderten sie sich unbillig über die Art, mit Zeit und Raum umzugehen; dies, und einige Seltsamkeiten, wie die Leidenschaft mancher Scenen, sowie die scheinbare Vermischung des Tragischen und Komischen, waren und sind Vielen noch die Kennzeichen, woran sie den großen Genius unterscheiden. Haben Manche doch, aus derselben Ursache, sogar den Gozzi den italienischen Shakspeare genannt. Dergleichen Seltsamkeiten, Vermischung des Ernsten und Lächerlichen, findet man denn

bei Lope auch, aber im Wesentlichen ist Lope und Shakspeare, ja die englische und spanische Bühne völlig einander entgegengesetzt. Durch die Autos Sacramentales, diese öffentlichen geistlichen Bühnen, durch die Sitte, daß die Priester und Mönche, ohne Anstoß zu erregen, das Theater besuchen dürfen, ist die Bühne mit dem Tempel, die dramatische Dichtkunst mit dem Cultus der Religion nicht in den scharfen Gegensatz getreten, wie in den übrigen europäischen Ländern, wo die Kirche zuweilen feindlich gegen das Drama einschritt. Wunder, Legenden, Messe, Kirchendienst, Erscheinungen Christi oder seiner Mutter, sind daher in den Schauspielen der Spanier nichts Seltenes, und eben so häufig treten böse Geister oder Lucifer auf, und der Dualismus des Guten und Bösen kämpft gegen einander in Thaten und Worten, dialektisch und rhetorisch, fromm und gottlos. Von jener individuellen Zeichnung der Charaktere, die die englische große Zeit charakterisirt, kann hier gar nicht die Rede sein, eben so wenig von den richtigen Motiven, der nothwendigen Fortschreitung der Handlung, von dem großartigen Verstande, oder der Weisheit des Plans: wol aber von dialektischem Scharfsinn, der oft bis auf die feinste Spitze getrieben wird, künstlichen und ergreifenden Gegensätzen, großer Erschütterung, Anregung der geheimsten Kräfte der Phantasie, und einem poetischen Allegorismus, der alles Leben, statt ihm eine klare, richtige Bedeutung zu geben, in Vision auflöst und Traum, die eben so geistig als gespenstisch, eben so wahr als unwahr, unsere Phantasie an einen Abgrund führt, aus welchem Ewigkeit und Vernichtung zugleich räthselhaft heraufspiegeln. Diese Aufgabe, welche sich diese religiös mystische, oder allegorische Poesie gesetzt hat, löst sie oft durch phantastische Erhabenheit, erzeugt aber eben so oft das wahrhaft Abge-

schmackte und Läppische, und in den meisten Fällen, wenn ein Dichter, wie Calderon, sich des Stoffes bemeistert, wird sich beides vermischen und innigst durchdringen. Diese poetische und seltsame Weise, zu erklären ohne zu erklären, die Thatsachen unbedingt als solche, ohne Motiv, hinzustellen, daß sie dem Glauben in einer, dem Zweifel in einer andern Gestalt erscheinen, sodaß Alles mehr oder minder Allegorie wird, und der Schluß immer ein willkürlicher sein muß, hat der Spanier auch auf alle andere Gattungen des Schauspiels übertragen. In den mythologischen Gegenständen, oder denen aus der Geschichte, muß Scharfsinn, Witz, irgend ein Gedanke, der oft außerhalb des Gedichtes liegt (viele Neueren nennen dies Idee), das Ganze binden und zusammenhalten. In einer Staatsrevolution, dem Untergange eines Königs oder Reiches suche man ja nicht jene tiefsinnigen und überzeugenden Motive des Shakspeare, die uns eben so viel Psychologie wie Politik entwickeln, und dadurch im Gedicht ein wahres Studium auch dem anbieten, der noch etwas Anderes, als die Poesie in ihm sucht: sondern die Thatsache wird auf Treu und Glauben angenommen, die Erklärung wird schon vorausgesetzt, und die Handlung an Legende und Anekdote, Leidenschaft oder Liebe geknüpft, um sie, nach dem Begriffe des Spaniers, dramatisch und interessant zu machen. Daher erscheint auch jede Begebenheit, mag sie von großem oder kleinem Umfange sein, gleich wichtig. Mit dem Lustspiel wird eben so verfahren. Die Begriffe der Ehre, Liebe, Treue, schwesterlicher Unterwürfigkeit und brüderlicher oder väterlicher Herrschaft werden vorausgesetzt und sind immer dieselben; Launen, Grillen, Unvorsicht kämpfen nur mit dem Zufall, der immerdar, ähnlich dem Grazioso, in derselben verfolgenden und verwirrenden Gestalt auftritt. Die Leidenschaft hat

ebenfalls eine gewiſſe Norm, und was von der Glut, Heftigkeit, und dem Ueberſchwenglichen ſüdlicher Gefühle bei Calderon und Anderen geſagt und bemerkt wird, muß mit mäßigender Vorſicht geglaubt oder wiederholt werden, denn Shakſpeare und Goethe ſind ohne Zweifel inniger und herzlicher. Wenn Lope oder ſeine Zeitgenoſſen Charaktere vorherrſchen laſſen, ſo ſind auch dieſe keine deutſchen oder engliſchen, ſondern mehr aus Launen, ſchroffen, einzelnen Zügen zuſammengeſetzt, und die Umänderung derſelben iſt meiſt willkürlich. Kurz, was dem verſtändigen Deutſchen oder Engländer das Wichtigſte iſt, wird vom Spanier als Nebenſache behandelt, oder gar nicht beachtet, und was dem Spanier die wahre Poeſie und Drama iſt, liegt uns ſo fern, daß wir uns erſt daran gewöhnen müſſen und nie unſer Erſtaunen darüber ganz verlernen können. In die Bedingungen eingehend, ſich den Forderungen fügend, muß jeder Sinn Calderon, Lope, Moreto, Montalvan, Roras und viele Andere bewundern. Schon vor 1630 hatte ſich das Drama der Spanier ſo feſt geſtellt, daß Calderon dieſe Form, die in Antitheſen mit unerſchöpflichem Witze ſpielt, zu der Vollendung führen konnte, die wir in ſeinen unſterblichen Werken verehren müſſen. Wie Spanien früher auf die franzöſiſche Bühne wirkte, ſo äußerte dieſe ſeit Philipp V. einen Einfluß auf die ſpaniſche; aber wie oft auch ausgezeichnete Talente, kritiſch oder durch Schauſpiele, den Geſchmack haben umſtimmen und dem franzöſiſchen nähern wollen, ſo iſt es doch niemals gelungen, die eigentliche Nation von ihren verehrten Dichtern, oder der Form ihres eigenthümlichen Theaters abwendig zu machen. Auch dieſes hat geiſtreiche und patriotiſche Vertheidiger gefunden, und man kann wol mit Gewißheit behaupten, daß weder Racine noch Shakſpeare die ſpaniſche Bühne umwandeln

werden, weil sie so ganz auf den Bedürfnissen des Volkes und seiner Gesinnung gegründet ist.

Es ist bekannt, daß das wahre, nationale französische Theater sich um Vieles später begründete. Zu Shakspeare's und Lope's Zeiten, als Garnier und einige Andere schrieben, sind die Trauerspiele nur noch Deklamationen, ohne alle dramatische Verbindung und tragischen Charakter. Die Lustspiele sind Possen, ziemlich grob, und von wahrer Komödie, den uralten Advokaten Patelin etwa ausgenommen, zeigen sich nur so eben die Spuren und Anlagen. Was die lustigen Gesellschaften unternahmen, grenzt doch eben nur an die Fastnachtsspiele unsers Hans Sachs. Als sich die spanische Bühne gebildet hatte, ahmten die Franzosen deren Schauspiele nach, oder übersetzten sie, und es ist bekannt genug, daß viele Dramen der beiden Corneille, und selbst der berühmte Cid des größern Bruders hier ihren Ursprung nahmen. Dieses Trauerspiel, welches übrigens dem spanischen Original nur wenig zu verdanken hat, ist der Wendepunkt der dramatischen Bildung der Franzosen. Pierre Corneille, Moliere und Racine sind die Autoren, die den Geschmack der Nation, die Bedeutung ihrer Bühne für alle Zeiten bestimmten. Die Tragödie ist ihnen seitdem eine künstliche rhetorische Darstellung, in der die Leidenschaften wie Charaktere sich dieser vollen, angeschwollenen Rede fügen müssen, und conventionell (wie bei den Spaniern in anderer Art) über Liebe, Ruhm, Patriotismus, Rache, oder was es nun sei, sich vernehmen lassen. Die Natur und Wahrheit, welche die Engländer suchen, ist den Franzosen eben so fremd und unverständlich, wie den Spaniern, sie theilen mit diesen den Hang zum Schwülstigen und Ueberladenen, aber diese Unnatürlichkeiten verbergen sich in der Künstlichkeit einer feineren und eleganteren Rede-

kunſt. Wie die ganze Handlung unter dieſen oratoriſchen Geſichtspunkt gezogen iſt, ſo muß ſich auch die verwickelte nach Stunde und beſchränktem Raum bequemen, und der Franzoſe ſieht gern über Unnatur und Unmöglichkeit hinweg, wenn nur nicht ſeine Redefigur, wie ſeine Dichter und Kritiker ſie feſtgeſtellt haben, verletzt wird. Ueberflüſſige Vertrauten, unpaſſende Liebesintriguen und Galanterie ſtören ihn nicht, eben ſo wenig die Lückenbüßer, die auch bei der reichſten Handlung die leeren Stellen ausfüllen müſſen, die ſich immer melden, weil eben die Handlung ſelbſt nicht als ſolche, ſondern nur als eine, die beſprochen wird, gelten ſoll. Von der bunten Mannichfaltigkeit der Spanier und dem tiefen Ernſt und der begründeten Wahrheit der Engländer ſind dieſe Compoſitionen in ihrer ermüdenden Einförmigkeit gleich ſehr unterſchieden. Das Wichtigſte, was zunächſt liegen und auf ein gebildetes Volk am meiſten wirken ſollte, die vaterländiſche Geſchichte mit ihren großen Begebenheiten, können die Franzoſen ſo wenig brauchen, daß es ſogar ein Geſetz der Kritik bei ihnen geworden iſt, die tragiſche Handlung müſſe in der Vorzeit liegen und die Entfernung des Orts, China, die Tartarei, Amerika, erſetze vielleicht das frühere Jahrhundert. Da Alles, was in der Gegenwart keimt und blüht, ſtört, ſo iſt eben das Allgemeine, Unbeſtimmte nur das Poetiſche, und die Deklamation muß die allgemeinen Begriffe und die aller individuellen Wahrheit entkleideten Gefühle in ſchöntönende Reden auflöſen. Die hohe Milde und Großheit des Sophokles iſt es, die ſie auf ihrem Wege, aber natürlich verbeſſert, gefunden zu haben glauben. Aber die Kraft der witzigen ſpaniſchen Antitheſen, die Reden der römiſchen Hiſtoriker und der tragiſche Seneca ſind es doch, die die tragiſche Begeiſterung ihrer Dichter erregt haben, und die auch in

ihren Werken widerklingen. Den Römern entnehmen sie daher gern den Stoff zur Tragödie, und diese so gut wie die Griechen müssen sich dann ein Drangsal der Liebe, die oft seltsam genug dem Hauptgegenstande widerspricht, gefallen lassen, eine französische Hofgalanterie der Gesinnung, von der die Alten weder in Scherz noch Ernst ein Wort verstanden hätten. Fügt man sich aber den festgestellten Bedingungen dieser rhetorischen Kunstwelt, so ist bei den anerkannten Dichtern, so grausam, selbst unmenschlich oft die Gesinnung und der Kern der Tragödie sein mögen, Vers, Sprache, Ausdruck gebildet und glänzend, und wird die Scene so deklamirt, wie es die Kunst fordert, das heißt gemildert und der Natur wieder näher gebracht, indem der Würde nichts vergeben wird, so kann auch der Deutsche und Engländer hingerissen und geblendet werden.

Sei diese Tragödie aber auch nach unserer Einsicht beschaffen, wie sie wolle, so spricht sie das Eigenthümliche der Nation aus und erfüllt ihre Sehnsucht des Tragischen. Daß sie keine ächte Tragödie sei, trotz dem, was Eitelkeit und Vorurtheil an ihr bewundern, haben alle ihre Kritiker, ja die vorzüglichsten Dichter selbst eingesehen und in künstlichen Wendungen oder offen eingestanden und bekannt. Aber Keinem ist es gelungen, am wenigsten den geistreichen Revolutionairs, wie einem Diderot, das Gebäude zu erschüttern. Es ist so fest gegründet, daß es selbst die Stürme der Revolution überdauert hat, und jeder junge Dichter, der bei seinem Volke für einen solchen gelten will, muß sich dem gestempelten Geschmack fügen. — Kein Franzose hat wieder so viele mannichfaltige Formen und Töne des Lustspiels versucht, als Moliere. Wenn die Tragödie das Nahe, Unentbehrliche, ohne welches die Griechen und Shakspeare kein Trauerspiel hätten dichten können, recht geflissentlich

vermeidet, so nimmt das französische Lustspiel dagegen das Allernächste, alle Verhältnisse des unmittelbarsten Lebens, Sitten, Verirrungen und Thorheiten der Zeit auf witzige Weise in sich auf und eine milde Weisheit zeigt in ihrem Spiegel das Mannichfaltigste und Wunderlichste des Menschen in verständiger Beschränktheit. In dieser Bahn haben sich die Franzosen als Sieger in einer beneidenswerthen Bildung gezeigt, und durch die mannichfaltigen Kreise der Dichter, deren Werth sehr unterschieden ist, spielt dieser heitere Geist freundlich ergötzend. Das wahre französische Lustspiel hat einen eben so bestimmten Charakter, wie die Tragödie. Was Bitterkeit, Politik, Philosophie, Moral oder äußere Absichten auch zu verschiedenen Zeiten als Poesie haben einschwärzen wollen, so ist es ihnen doch nie gelungen. Noch lange wurde aus dem Spanischen nachgeahmt, aber Alles, was auch vorübergehenden Beifall erlangte, könnte sich niemals dem eigentlichen Stamm der dramatischen Literatur einimpfen. Das Familiengemälde, das rührende Drama, die Tragikomödie konnten, so viel Anhänger auch Diderot, später Mercier und früher la Chaussée und Andere zu verschiedenen Zeiten haben mochten, so wenig einen wahren Einfluß auf das Lustspiel äußern, daß dieses dadurch hätte verdrängt oder vergessen werden mögen, so wenig wie de Belloy oder die Nachahmungen Shakspeare's, wie bürgerliche Tragödien der Engländer, oder wunderbare, den Romanen entlehnte ernsthafte Schauspiele je Corneille oder Racine haben in den Weg treten dürfen. Die Nation hat zu bestimmt ausgesprochen, was sie will, als daß sich erwarten ließe, sie würde jemals von diesen Gesinnungen abweichen.

Die Italiener hatten früher als alle anderen Nationen in Europa ein geschmücktes und theueres Theater. Deko-

rationen, die sich zu Kunstwerken erhoben, geräumige edle Bühnen, welche Fürsten von den berühmtesten Baumeistern errichten ließen, zierten mehr wie eine Stadt Italiens. Schon der große Arioſt, Macchiavell, Bibiena verschmähten es nicht, für das Theater zu arbeiten, sowie viele Männer der florentinischen Schule früher und später; Schauspiele im poetischen Geiste dichteten Tasso und Guarini. Noch leben manche dieser Gedichte, wenngleich nicht mehr auf der Bühne, und es gab Zeiten, wo bei Vermählungen oder Thronbesteigungen sich die Blüte Italiens in diesem oder jenem Orte versammelte, um ein neues, oder ein aus den Alten übersetztes Schauspiel zu sehen; und Speroni, ein tragischer Dichter wie scharfsinniger Kritiker, und manche ausgezeichnete Geister wetteiferten mit Tasso und weniger berühmten Namen um die Krone im Schauspiel. Mehr wie einmal schien eine Theaterfeierlichkeit schon im Anfange des 16. Jahrhunderts ein großes Nationalintereſſe zu erregen, sodaß nach diesem Eifer, sowie nach der großmüthigen Unterstützung, die prachtliebende Fürsten der Bühne angedeihen ließen, zu einer Zeit, da in England und Frankreich noch nichts von dieser Art geschah, man glauben sollte, von Italien aus hätte das Musterbild der Theater sich für die übrigen Völker gestalten müssen. Es hat sich aber hier recht deutlich das Gegentheil gezeigt, wie nämlich keine Aufmunterung von oben, kein Streben der Gelehrten und ausgezeichneten Geister eine Bühne gründen, oder ihr die Richtung geben können, wenn das Volk nicht diese Bestrebungen unterstützt, und daß im Gegentheil diese Anstalt nur wachsen und gedeihen kann, wenn sie vom Volk und dessen Eigenthümlichkeit, Kraft und Lust ausgeht, damit, wenn schon ein dauernder Grund gelegt ist, der Kritiker, Denker und gebildete Dichter den Instinkt und Trieb zur Kunst veredeln.

So geschah es in Athen, England und Spanien, gewissermaßen auch in Frankreich, wo, wenn der Hof hier sehr bestimmt früh einwirkte, er wenigstens mit der Hauptstadt einverstanden war. Alle diese italienischen Bemühungen verschwanden aber und wurden vergessen, nur von den Gelehrten studirt und bewundert, und so zeigte sich schon früh in Italien die Erscheinung, daß, bis auf wenige Autoren, die allerdings im Munde des Volkes sind, das, was der gebildete Geist hervorbringt, in einem abgesonderten Elemente, das das Volk nicht berührt, sich bewegt, und daß jene Uebersetzungen aus Plautus, Terenz, Euripides und die Nachahmungen des Sophokles oder Seneca nur für den Gelehrten und Kritiker da waren, und das Volk seinen alten improvisirten Späßen, jenen phantastischen Tollheiten getreu blieb, die so wenig Verstand und Vernunft bedürfen, daß diese im Gegentheil jene luftigen Erscheinungen vernichten würden. Diese Scherze und Schwänke, Masken und Obscönitäten, die wol schon aus dem Alterthume herüber gekommen sind, machen noch immer das eigentliche Nationaltheater der Italiener aus, wenn man es so nennen will: es ist wenigstens das, was ihr Genuß, der mit Passivität verbunden sein muß, fordert, wobei sie freilich wieder einen poetischen Sinn für das Phantastische, Bizarre und Tollwitzige zeigen und entwickeln, der den übrigen Europäern nicht zu Gebote steht. Die poetische Leidenschaft bildeten sie späterhin auf große Weise in der Musik und ihrer Oper aus, bis diese in den neuesten Zeiten sich ebenfalls jener Passivität hat bequemen müssen. Wie vielmal ist von edeln Gemüthern der Anlauf genommen worden, um eine Tragödie zu erschaffen, die immer nur von der Schule gepriesen wird, da ein tragischer Sinn dem Italiener nicht beizuwohnen scheint. Maffei, Monti, und so mancher poetische Geist

hat weder den Ton und die Art gefunden, die das Volk versteht und es anspricht, noch sind ihre Werke auf dem Theater, oder im Gedächtniß geblieben. Wie isolirt steht als Parteihaupt der schroffe Alfieri da, dessen Kraft und Opposition stark genug waren, sich Anhänger, aber kein wahres Publikum zu bilden, dessen Mangel an ächter Poesie, sowie seine harten undramatischen Compositionen freilich wol nirgend das Volk bilden und hinreißen könnten. Aber der Diktator einer Sekte von Gelehrten ist er geworden, wie Italien diese Erscheinung schon sonst hervorgebracht hat. In den neuesten Zeiten hat man mit Kraft und Geist den Versuch gemacht, sogar Politik und Staatsangelegenheiten, das Leben und den Fall großer Männer der neueren Geschichte zum Gegenstand der Tragödie zu nehmen. Es wird sich zeigen, ob diese Erscheinung durchdringen und populär werden könne, im Bestreben und dem Gedichte selbst ist Vieles zu loben. So wissen wir also noch nicht, ob es überall eine italienische Tragödie geben könne, und eben so wenig, wenn sie möglich ist, wie sie beschaffen sein würde, weil alle bisher versuchten Formen als unbrauchbar immer wieder sind zerbrochen worden. Schon früh (um 1580) entstand die Tragikomödie, oder ein romantisches Schauspiel, in welchem vorzüglich Baptista della Porta sich auszeichnete. Diese Manier beherrschte völlig alle Theater und die Nation, seitdem von Neapel aus die Spanier ihr ihre Bühnenstücke von Lope und dessen Zeitgenossen mitgetheilt hatten, sodaß die Anzahl der nach den Spaniern übersetzten, nachgeahmten, oder in dieser Manier gearbeiteten Komödien im buchstäblichsten Sinne unzählbar ist. So kam auch Calderon und dessen Schule früh nach Italien hinüber; doch Alles, was in diesem Sinne geschehen war, verschwand, und ließ keine Spur zurück, als wenn es nie da gewesen wäre, sowie erst die spanischen

Dramen alle früheren in Vergessenheit gebracht hatten. — Das eigentliche Lustspiel, wenn es seine gelehrte Miene und die Erinnerungen an die Lateiner etwas mehr abgelegt hatte, wurde auf die verschiedenste Weise gebraucht und gemißbraucht. In Florenz, Venedig, Mailand wurden oft die wunderlichsten Dinge vorgetragen. Nicht blos benutzte der berüchtigte Peter Aretin seinen Ruf, um ziemlich unzusammenhängende Komödien herauszugeben, wir besitzen selbst vom tiefsinnigen Jordanis Bruno ein seltsames Lustspiel. Oft wurde keins von allen, die in der Literatur bekannt sind, auf der Bühne gespielt, und selbst die Komödien des Ariost wurden nicht populair. Dem Goldoni gelang es späterhin, sich der Nation gewissermaßen zu bemächtigen, indem er durch eine große Anzahl von Komödien in allen Theilen Italiens sich großen Beifall erwarb. Er ist wol der einzige Dramatiker der Italiener, der eine Seite des Nationalcharakters, die Passivität, Schwäche, das kleinliche Leben und die armen Leidenschaften mit Beobachtung und Geist aufgefaßt, und sie mit etwas dünnem, aber oft anmuthigem Witze hingestellt hat. So ungleich seine Komödien sind, so müssen doch die meisten zu den ergötzlichen Produkten gerechnet werden, besonders wenn man es so glücklich trifft, sie in Italien selbst von guten Truppen dargestellt zu sehen. Der poetisch gebildete Italiener unserer Tage will seinen Landsmann nicht mehr anerkennen. Chiari ist viel schwächer, Federici gewissermaßen schon deutsch, und viele der neuesten französisch. Gozzi machte den Versuch, das Maskenspiel und die Kunst des Improvisirens in Märchen oder Schauspielen, die er wieder den Spaniern nachbildete, zum Nationaltheater zu erheben und Goldoni und dessen kleinliche Schilderungen zu verdrängen, aber mit dem Absterben der Truppe Sacchi sind auch seine geistreichen Versuche in Italien

für immer gestorben, und der deutsche Leser muß sich gestehen, daß Gozzi's Polemik gegen Goldoni eine einseitige und unbillige ist, da dieser überdies mannichfaltiger und reicher in seinen Gemälden sich zeigt, als Gozzi, der mehr blendet als befriedigt. — Von einem Volke, das keinen Dichter nennen kann, der auf lange hinaus die Theater beherrscht, das jedem Modegeschmack weicht, dem fremden wie einheimischen, das kein einziges wahres und großes dramatisches Meisterwerk aufzuweisen hat, kann man wol, ohne unbillig zu sein, behaupten, es habe kein Theater, und zwar deswegen, weil es ihm wahrscheinlich an dramatischem Sinn mangelt. Wie reich ist es dagegen an musterhaften Novellen. Erzählen ist das glänzende Talent der Italiener.

Die Deutschen setzen in Lehrbüchern und Geschichten ihrer Literatur den Anfang ihres Theaters oft früh genug. Die Klosterübungen der Roswitha zu nennen ist überflüssig, und es ist mehr komisch als patriotisch, wenn man schon oft dem großen Lope de Vega und der außerordentlichen Summe seiner Schauspiele unsern treuherzigen Hans Sachs mit seinen vielen Komödien hat gegenüber stellen wollen. Dessen Fastnachtspiele kann man für dramatische Schwänke gelten lassen, die wol auch im Zimmer zur Erlustigung gespielt werden mochten; seine Schauspiele sind eben nur Geschichten in Gespräch gesetzt, welches kein Gespräch ist, und seine moralischen oder allegorischen Gedichte in Dialog haben weit mehr dramatischen Charakter. Sein Landsmann und Nachfolger Ayrer ist nicht viel weiter vorgeschritten, und er ist nur darum merkwürdig, weil er schon manche Schauspiele des ältesten englischen Theaters nachgeahmt hat. Diese Nachahmungen verbreiteten sich bald darauf noch mehr und gefielen vorzüglich im nördlichen Deutschland, als nach wenigen Jahren, (wol schon vor 1600) eine Schauspielergesellschaft, die sich die englische

nannte, umherreiſte und in manchen Städten ihre Stücke gab, die wol alle dem Shakſpeare, Decker, Marlow, Haywood, Maſſinger, und zugleich dem Lope de Vega und deſſen Schülern nachgearbeitet waren. Dieſe merkwürdigen Verſuche, die ſich bis auf unſere Tage noch immer kenntlich in den Manuſkripten mancher umziehenden Marionettenſpieler erhalten haben, ſind die Vorfahren jener Darſtellungen, die ſpäterhin zum Theil extemporirt, von neueren Aufgeklärten unter dem Namen der Haupt- und Staatsaktionen zu voreilig verdammt und beſchimpft wurden. Denn dieſe Form, die Holberg in ſeinem Ulyſſes von Ithacia mit lebendigem Humor und Witz verſpottet, iſt doch nur diejenige, die wir für Trauerſpiel und Hiſtorie nach einem langen Zeitraum von wechſelnden Anſichten durch Schiller's und Goethe's Autorität wieder erobert haben: nicht als die einzige Form ernſter dramatiſcher Werke, ſondern nur als zuläſſige Freiheit für große und vielſeitige Gegenſtände, die ſich nicht enger binden laſſen, ohne ihre Bedeutung zu verlieren.

Es iſt zu beklagen, daß ſich nicht ſchon im Anfange des 17. Jahrhunderts Dichter und Dichterfreunde fanden, um ſich dieſer, uns zuſagenden Geſtaltung zu bemächtigen, und ſie in vielſeitiger Ausbildung einheimiſch zu machen. Deutſchland, das überall die Poeſie faſt vergeſſen und ſeine Sprache verlernt hatte, ging aber einem ſo blutigen Trauerſpiel in ſeiner wirklichen Geſchichte entgegen, daß von jenen Schatten auf lange nicht die Rede ſein konnte. Rohheit, gemeiner Sinn hatte ſich indeſſen durch die Noth beim Volk erzeugt, und was man hie und da als Komödienſpiel jener Tage erwähnt findet, erregt mehr Ekel und Widerwillen, als es Aufmerkſamkeit verdient. Als Gryphius wieder ſchrieb, war der Faden, der dieſe Art der Dichtkunſt mit dem Volke verband, ſchon zerriſſen und er ahmte,

nur für den Gelehrteren, in den meisten seiner Schauspiele die Holländer nach, die ihr Schauspiel ebenfalls von den Spaniern und Engländern empfangen hatten. Darum kann er auch eben so wenig wie Lohenstein, der nach den Italienern arbeitete, zu den volksmäßigen Theaterdichtern gerechnet werden, so wenig wie die Unzahl jener Schuldramen, die schon früher auf den Gymnasien gebräuchlich waren.

Nach langer Versäumniß erwachte erst wieder in Gottsched's Tagen das Bedürfniß zu einem wahren Schauspiel. Der Stimmführer jener Zeit kannte nur die Franzosen als Meister und Gründer ächter Kritik, als Muster der Dichtkunst und als vollendete Hof- und Weltleute, die einzig in Europa Witz hatten und verstanden. England hatte sich nach der Rebellion mehr als früher isolirt, das sinkende Spanien war fast vergessen, und die französische Literatur war in vollester Kraft und Wirkung, wenn sie auch vielleicht schon ihren Culminationspunkt überschritten hatte. Ihr Einfluß auf Europa, vorzüglich aber auf Deutschland, dem in einer traurigen Zwischenzeit alle geistigen Stützpunkte waren geraubt worden, war allgemein und schien unerschütterlich.

Man war überzeugt, die französische Tragödie müsse auch die deutsche sein. Die englische, wie die spanische Form, sowie Alles, was dieser eilig angenommenen Mode zu widersprechen schien, wurde Barbarei gescholten. El. Schlegel, der Erste, der in einigen Lustspielen: „Die stumme Schönheit", „Der Triumph der guten Frauen", einen eigenthümlichen Sinn zeigte, schrieb seine Trauerspiele in der Manier der Franzosen. Gottsched und seine Schüler kannten nichts Höheres als diese Manier. Lessing zeigte zuerst wieder, was die deutsche Sprache vermöge, und nach einigen merkwürdigen Versuchen erschuf er ein ächtes deutsches

Schauspiel, „Minna von Barnhelm", welches noch jetzt der Bühne unentbehrlich ist, weil es die Gesinnung des Tages, den Charakter der Nation, die Soldatenehre jener Tage so großartig schildert, daß nach so vielen Verwandlungen der Zeit das Gemälde noch immer wirkt. Daß auch die spätere „Emilie" wahrhaft der Nation, nicht als vorübergehende Erscheinung, sondern als ein bleibendes Denkmal angehöre, hat der Erfolg bewiesen. Es schien sich eine wahre deutsche Schule zu bilden, um so mehr, da durch Eckhof und Ackermann auch Schauspieler in demselben Sinne auftraten, und ihren Zöglingen die wahre Darstellung der Natur und des Charakters zeigten. Alles schien für unser Theater gewonnen, als Goethe sein ganzes Zeitalter begeisterte. Um dieselbe Zeit erreichte auch die Kunst der Bühnendarstellung ihre Vollendung, und da der Deutsche nun, später zwar als andere Völker, seine Eigenthümlichkeit gefunden, und sie so schön und klar ausgesprochen sah, schien für alle Zeit eine nationale Bühne, die mit der früheren englischen und spanischen wetteifern konnte, gegründet. Die Dichter, die sich dem Genius Goethe's zuerst anschlossen, hatten zwar weder dieselbe Gewalt, wie er, noch lenkte sie derselbe klare Geist; sie zeigten sich mehr kühn, als stark, und verwandelten schon früh die Natur und Mannichfaltigkeit ihres Meisters in Manier: aber Klinger gab uns in seinen „Zwillingen" ein ächtes Trauerspiel, das mit Recht damals über einen geistreichen Nebenbuhler, als wahrhaft dramatisch und theatralisch den Preis errang, das von den Zeitgenossen mit allgemeiner Begeisterung bewillkommt wurde, und uns wol noch als ein herrliches Werk erfreuen könnte, wenn es nicht an einer monoton krampfhaften Sprache litte, die den Fluß der Reden und Scenen immerdar unterbricht und gleichsam die Sache immer wieder von vorn anfängt.

Klinger hat niemals diese ächte tragische Begeisterung wieder erlebt, und seine späteren Sachen leiden an Kälte und prosaischer Moral, wie die früheren, die den „Zwillingen" folgten, an gesuchter Seltsamkeit und Manier. In jener Zeit, als alle Kräfte in Deutschland erwachten, führte uns Lessing, die Schule Goethe's und viele unserer besseren Schriftsteller zu den Engländern, und lehrten uns Shakspeare's Größe kennen. In jenem früheſten und kräftigſten Werke Goethe's, seinem „Götz", war es eben so auffallend als bedenklich, daß das Gedicht in seiner wunderbaren Größe und Mannichfaltigkeit so wenig sich dem Theater fügte, ja wol nicht blos dieser und jener Bühne, sondern aller theatralischen Darstellung widersprach und sie unmöglich machte. Dieser sonderbare Mangel, bei dem Ueberflusse jedes anderen Talentes, hat sich auch nachher in allen dramatischen Werken dieses größten Dichters der Deutschen sowie der neueren Zeit, bemerklich gemacht, und hat wol hauptsächlich mit dazu beigetragen, daß unser deutsches Theater keinen sicheren Grund hat legen können.

Seelenmalerei, trefflicher Dialog und musterhafte Sprache, große Gedanken und Begebenheiten, Entwicklung und Zeichnung der Charaktere, alles dieses, nebst glänzenden Schilderungen und meisterhaften Versen machen immer noch kein wahres Bühnenstück. Und so sind die „Wahlverwandtschaften", „Werther", die unvergleichlichen Novellen desselben Dichters, sowie ein großer Theil seines „Meister", gleichsam nur durch Vorsatz nicht in dramatischer Form gebildet, und sein „Tasso", „Götz", „Egmont", die „Iphigenia" und „Natürliche Tochter", sowie „Clavigo", „Stella", „Claudine", wie die übrigen dramatischen Gedichte sind Meisterwerke in Dialog gesetzt, aber, wenn wir es strenge nehmen wollen, keine ächten dramatischen Gedichte. Sie können

auch, als solche, auf dem Theater keine große Wirkung hervorbringen. Der nähere Erweis dieser Behauptung, deren Richtigkeit jeder Bewunderer unseres Dichters schon längst gefühlt haben muß, bleibt einem anderen Blatte vorbehalten. Goethe's wunderbare Natur hätte wol in seiner Poesie wenigstens eben so viel aufopfern müssen, wenn er die theatralische Wirkung gefunden hätte, als er durch dieses Gelingen nur irgend gewinnen konnte.

Lessing, der die französische Tragödie entfernen, und Diderot's Hausvater bei uns einheimisch machen wollte, der in seinen dramatischen Arbeiten sowol, wie in seiner Kritik auf die Natur hinwies, hatte Goethe und dessen Freunden vorgearbeitet, sowie diese durch vielfache merkwürdige Versuche den Sinn für das Einheimische, Einfache und Familienleben erhöhten. Schröder, unser größter Schauspieler, aber weder tragischer noch komischer Dichter, zeigte in seinen dramatischen Arbeiten, wie das wahre Verständniß der Bühne dem Schriftsteller dichten hilft. Die meisten seiner Schauspiele halten jene oft getadelte Mitte zwischen dem Rührenden und Komischen, einige sind umgestellte Novellen, andere mit Einsicht alten englischen Komödien mit eben so feiner Sittlichkeit als heiterer Anmuth verbessernd nachgeahmt: andere zeigen rührende und erschütternde Verhältnisse, genau und wahr, aber nicht kleinlich oder in Carikatur gemalt, aus unserer deutschen Bürgerwelt. Von einem höheren Standpunkt, wenn der Kritiker von der Bühne nur das Große und Vollendete verlangt, ist es leichter, auf diese Gemälde mit Hohn hinab zu blicken und sie zu verspotten, als ihren ganzen Gehalt zu würdigen und ihnen mit Unbefangenheit des Kenners den Platz anzuweisen, der ihnen auf dem wahren deutschen Theater gebührt. Der Schauspieler, sowie der dramatische

Dichter, der aus ihnen nichts lernen kann, mag wol zur ein Talent zur Bühne bringen, deſſen Aechtheit man bezweifeln dürfte. Denn die Entwicklung wie Vorbereitung der Charaktere und Sachen, das Fortſchreiten der Handlung in jeder Scene und Rede iſt ſo trefflich und meiſterhaft, daß Schröder eben einer jener Autoren iſt, welche beweiſen, daß es Talente gebe, die ohne wahrhaft poetiſch begeiſtert zu ſein, durch Kenntniß der Bühne und Kunſt, gelenkt von edlem Geiſt und ſtarkem Charakter, vom Spiel des Theaters auf die rechte Art unterſtützt, allerdings Werke hervorbringen können, die ſich der Poeſie anſchließen und auch den ſtrengen Kenner befriedigen. Die Sprache dieſes Autors iſt dabei im Ganzen noch ſo friſch und lebendig, eben weil ſie wahrhaft dramatiſch iſt, daß ſeine Stücke von jedem deutſchen Theater hochgehalten und mit Fleiß und Liebe geſpielt werden ſollten. Schröder war es auch, der, wenn auch nicht zuerſt, doch mit großem Eifer und Erfolg Shakſpeare auf unſer Theater verpflanzte. Wie es ihm gelungen, in wiefern er den Dichter verſtanden, ob er ſeiner Zeit und ihren Vorurtheilen zu viel nachgegeben, ob er ſie gehörig gekannt, alle dieſe Fragen mögen an einer andern Stelle erörtert werden. Auch Garrick iſt mit dem größten Dichter nicht mit dem großen Sinn und der Billigkeit verfahren, die man erwarten konnte, und nur die neuere engliſche Bühne iſt immer mehr zu den Originalen zurückgekehrt, und hat die Verfälſchung derſelben mit jedem Jahr mehr vermieden. In Wien muß noch heut zu Tage der mehr als lebensſatte Lear am Leben erhalten werden, und hie und da melden ſich allerdings wieder Stimmen, die die Größe des Dichters tadeln und ſie zur bequemen Kleinlichkeit herabziehen möchten. Kein Zeitalter wird vielleicht wieder mit der geſunden Lebensfülle ſich an der ächten

Tragödie so ergötzen können, wie die Athener von ihren Dichtern, oder die Einwohner von London, als Shakspeare lebte, von seinen mächtigen Gebilden sich heiter und kräftig von dem Höchsten der Bühnenkunst durchdringen ließen. Die Schwächlichkeit kann sich wol am Grausamen, aber nicht am Erhabenen erfreuen. — Als Schröder in Wien, und dann in Hamburg lebte, und hier das Theater führte, war die deutsche Bühne wol auf dem Gipfel ihrer Kunst. Auch war in jenen Jahren der Geschmack und die Liebe des Volkes am wenigsten einseitig. Alle Fähigkeiten im Darstellen wie Dichten wurden ausgebildet. Shakspeare wurde mit Enthusiasmus begrüßt, sowie die neue frische Lebenskraft, mit der sich Goethe und dessen Schule ankündigte. Aber diese Gemälde aus dem Leben und den nächsten Umgebungen hatten nicht den Sinn für die Feinheit oder den Muthwillen der französischen Komödie vernichtet, jene Rührung hatte dem Lachen und Scherz keinen Eintrag gethan, und dieser gebildete Witz schloß wieder nicht die kräftigen Lustspiele der Engländer und die Dramen eines Otway und seiner Zeitgenossen aus, so wenig wie Goldoni's wahre und leichte Charakteristik, und wenn Bock, Stephanie, Gotter, Bode und Andere übersetzten, nachahmten, oder Brandes und manche Schwächere oder Stärkere einen eigenen Weg sich suchten, so war in dem Erfreulichen dieser Mannichfaltigkeit, in dem vielfachen Streben doch ein gemeinsames, wahres und deutsches Element, was Alle verband, vorzüglich durch die Art und Weise, in welcher diese Gestaltungen auf dem Theater lebendig, ohne Uebertreibung wahr und natürlich, ohne Nüchternheit, das Lustspiel witzig ohne Verzerrung, die Tragödie mit ächter tragischer Größe ohne Krampf, oder widrige, vornehme Monotonie gespielt und ausgeführt wurden. — Die Natürlich-

keit war in Deutschland durchgedrungen, sie zu verehren, war die herrschende Stimmung. Wenn aber der Haß gegen Affektation oder Verfolgung nichtssagender Phrasen und der Etikette der Empfindung so abschließt, daß das Gemüth Alles, was diesem blos entgegengesetzt ist, hochhält, also mit dem Natürlichen und Wahren auch das Rohe, Nüchterne, Gemeine als poetisch und edel anerkennen will, eben in so fern es als Wirkliches vor unseren Augen lebt und webt, so ist der Mensch dann in einem Irrthume befangen, der ihn vielleicht von Kunst und Wahrheit noch weiter entfernt, als ihn jemals hergebrachte conventionelle Formen verschlagen können. Ein schwaches, reizbares Gemüth, mit schönem Talent vereinigt, ward von dieser Stimmung beherrscht, um sie nachher selbst zu beherrschen, und seine Landsleute auf lange, als sein ergötzliches Idyll „Die Jäger" erst Eingang gefunden hatte, mit Rührung, Unbedeutenheit, falscher Natur und Verzerrung des Einfachen zu ängstigen. In allen Stücken Iffland's muß die Gesinnung, das Gemüthliche, wie er es nannte, die Situation, durchaus die Handlung und die dramatische Bewegung vertreten. Er bildet eben hierin den lehrreichsten Gegensatz zu Schröder. Wie viel hat er aus diesem entlehnt und geplündert (zu der Zeit, als seine Gemälde die seines besseren Vorgängers verdunkelten), nur nicht das dramatische Leben. Vergleicht man z. B. den „Vetter aus Lissabon" mit „Alte Zeit und neue Zeit", so sieht man, wie Iffland jene reinen Umrisse nicht brauchen konnte, sondern wie er die schon verletzenden Kinder in die ärgsten Carikaturen umschuf, das Elend noch drückender machte und ihm dadurch alle Würde raubte, aber dafür in jeder Scene Gesinnungen auslegte, indeß in jedem Auftritt die Handlung still stehen muß. Narkotisch betäubend wirkten diese Produktionen auf das deutsche

Publikum, und der Schlaf wäre wol noch schwerer geworden, wenn nicht um dieselbe Zeit ein Genius diese Mattherzigkeit, wenn auch etwas zu ungestüm, aufgestört hätte. Von einem höheren Standpunkt, als dem der sogenannten Natur und Wahrheit konnte Schiller's ungestüme Jugend auch nicht ausgehen, nur wurde das Gemeine bizarr und das Rohe zum Entsetzlichen gesteigert. Alles, was der Forscher an Goethe bewundern muß, und worin er immer mehr Schönheit entdeckt, je tiefer er ergründet, fehlte dem stürmenden Jüngling. Seine Motive sind schwach und ungenügend, oft bis zum Komischen, seine Charaktere übertrieben, den genügenden Schluß konnte er in seinen drei ersten Trauerspielen nicht finden. Wird der Zuschauer aber von Uebertreibung, falschem Pathos, Willkür und oft Umkehrung des Wahren nicht zu sehr verstimmt, so entdeckt er in jedem dieser Werke eine Fülle ächten dramatischen Talentes, jenes theatralischen Instinktes, der Alles vor unseren Augen und der Phantasie in Leben und Thätigkeit setzt. In jeder Rede schreitet die Handlung vor, jede Frage und Antwort gibt Theaterspiel, die Spannung steigt, Alles, was hinter dem Theater und in den Zwischenakten geschieht, belebt die sichtbar gemachte Gegenwart. Franz Moor bleibt Fratze, und er war jener gebildeten Zeit der Schauspielkunst wenig zusagend, wie es noch unbegreiflich ist, daß Iffland, sowie manche Schauspieler, die das Studium liebten, auf die Darstellung dieser Unnatur großen Werth legen konnten. Aber die theatralische Wirkung, das Fortschreiten, das Lebendigwerden durch das Spiel, diese Gaben, die dem Dichter mit der Geburt geschenkt sein müssen, indem er sie nicht erwerben, nur ausbilden kann, gaben die Hoffnung, daß aus diesem Ungeheuern, Mächtigen, Rohen und doch Poetischen sich der künftige wahre

dramatiſche Dichter, wenn er nur erſt das Antlitz der Wahrheit geſchaut hatte, hindurch arbeiten würde. Hatte er doch alle jene Vorzüge, die dem ſo viel größeren und reicheren Geiſte, dem klaren Goethe, in deſſen Dichtungen ſich die Schönheit mit Wohlgefallen ſpiegelte, fehlten, und die dieſer, ſo vielſeitig er ſtrebte, nicht finden konnte. Nach wenigen Jahren aber war Verwirrung und Verwöhnung im deutſchen Publikum ſchon ſo weit gediehen, daß man nicht mehr Anſtand nahm, vom Theater ſchon vieles Andere, nur nicht mehr das Theater zu erwarten. „Don Carlos" entzückte noch mehr, als die vorigen Arbeiten des Dichters. Es war natürlich, daß die große Angelegenheit der Staaten und des Menſchengeſchlechtes, die damals auch politiſch ſchon und praktiſch verhandelt wurde, die ganze Zeit ſowie den Dichter anzog und bewegte. Daß ſich der Geiſt, der neue Philoſophie wie Staatskunſt ſchuf, ſich auch im Theater vernehmen ließ, war begreiflich; in Tragödien aus der Geſchichte, die ähnliche Verhältniſſe im Staate darboten, und dieſelben Fragen erzeugten, die unſere Nachbarn zu verhandeln anfingen, konnte man es ſogar fordern, und haben doch einige der größten Schönheiten des früheren „Egmont" eben daher ihren Urſprung. Erwarten durfte man aber mit Recht, daß dieſe Erörterungen dramatiſch und im Sinn und Bedürfniß des Theaters geſchehen würden. Doch, ſeltſam genug, der aufgeklärte, freiheitsſchwärmende Poſa, ſo unmöglich wie Franz Moor, läßt, ſo oft er erſcheint, das Stück ſtillſtehen, die berühmteſte Scene der Tragödie, die den meiſten Enthuſiasmus erregte, und noch wol jetzt die größte Theilnahme erweckt, iſt die, wo ohne Möglichkeit und Wahrheit, ohne alle Nothwendigkeit der eigenwilligſte Tyrann in die Schule genommen wird, und halb bekehrt von dannen geht. Intrigue, (die das

Trauerspiel nicht verträgt) sieht man, zu viele Bewegung, aber wenig Handlung, große Schönheiten, aber wenig Wahrscheinlichkeit, die Motive eben so schwach, wie in den ersten Versuchen, in der höheren Kunst hat der Dichter nichts gelernt, aber er ist im dramatischen Talent, in theatralischer Beweglichkeit zurückgegangen: Gesinnungen, in welchen die Scenen still stehen, Meinungen, Reflexionen, Untersuchungen und Seelenzustände ersetzen die eigentliche Handlung: und gerade diese Verstöße gegen das Theater wurden dem selbst enthusiasmirten Dichter, der neuen Ansichten seinen Gegenstand aufgeopfert hatte, als eben so viele Vorschritte und Trefflichkeiten angerechnet, sowie er selbst in seinen merkwürdigen Briefen über das Gedicht mit begeisterter Sicherheit die Sache von derselben Seite, wie seine Zuschauer, betrachtet.

Als nun das Publikum schon gewohnt war, Schauspiele mit wenig, oder fast keiner Handlung zu sehen, ward es einem rüstigen, vielschreibenden Talente nicht mehr schwer, sich auf eine Zeit des Theaters fast ausschließlich zu bemächtigen, und im Lustspiel, Schauspiel, rührenden Drama, Historie und Farce, oder allen jenen Ab- und Unterarten, welche der kundige Polonius aufzählt, die Menge von der Bühne herab zu beherrschen und an dem Besseren irre, und für dessen Genuß unfähig zu machen. Die Griechen nannten witzig und wahr den Diogenes einen rasenden Sokrates, und Kotzebue fing damit an, uns anfangs einen rasenden Goethe aufzustellen. Die „Geschwister", „Stella", „Clavigo" mußten in den ersten Arbeiten des raschen Bühnenhelden sich eine wilde Verzerrung gefallen lassen, und dieselbe Natur und weiche Milde, die früher den Einsichtigen gerührt und entzückt hatte, ward jetzt mit viel lauterem Jubel von der Menge begrüßt, indem sie die edleren Ge-

bilde nicht kannten, oder berauscht wähnten, in diesen ungeschickten Verzeichnungen einer unkundigen Hand die ächte Menschheit in frischeren Farben wahrzunehmen. Zu leugnen, daß Kotzebue Talent gehabt habe, wäre kurzsichtig; wie Weniges aber das bloße Talent, ohne Studium und Ausbildung, ohne Enthusiasmus und Charakter erreiche, hat eben dieser stets fertige Autor bewiesen, denn man ist nicht unbillig, wenn man behauptet, daß keines seiner Schauspiele trefflich sei, oder auch nur die Prüfung einer halb strengen Kritik ertragen könne. Goethe, Iffland, Schröder, unsere älteren, halb oder ganz vergessenen Lustspieldichter, Holberg, Goldoni, Gozzi, auch Shakspeare und die Engländer, so viele ihm von ungefähr zugänglich wurden, sind von ihm nicht großmüthig geplündert und hart und widerwärtig entstellt worden. In seinen ersten Dramen bestach er das Gefühl durch weichliche Sentimentalität, und ein Schauspiel, das ohne Charakter und Wahrheit ist, etwas Unbegreifliches vorträgt und in Liebe und Frieden eben so seltsam schließt, entzückte Deutschland und nachher Europa. Die zum Sprichwort gewordene „Gurli" hat über unsere vaterländischen Grenzen hinaus weniger Herzen erobert. Indem der Verfasser durch weichlichen Ueberreiz, durch Schwelgerei in kranker Empfindsamkeit Alles bestach, und oft genug die Scene still stehen mußte, um diesen Ergießungen des Herzens Bahn zu machen, war er doch sicher genug, niemals sein Ziel ganz so, wie Iffland, aus den Augen zu verlieren, denn seine Handlung rückt mehr vor, das Theater bewegt sich lebendiger. Auch müssen Gesinnungen, Wohlthun, Rührung, Kitzel wollüstiger Empfindungen, Anspielungen und Zweideutigkeiten, die oft genug aller Grazie entbehren, immerdar für Charakter und Handlung eintreten und die Rechnung des insolventen Dichters bezahlen. Wie

er es nicht verschmäht, zur niedrigsten Posse hinabzusteigen (wo er aber doch am wahrsten und natürlichsten erscheint), so war ihm auch Geschichte, Philosophie nicht zu hoch, um sie abzuhandeln, lächerlich zu machen, und große Erscheinungen der Zeit zu würdigen, oder an den Pranger zu stellen. Immerdar treffen wir ihn als Mitkämpfer und Sieger im Namen der unwissenden Menge und deren Lorbeeren mit ihr theilend: selbst als Werner in seltsamer Verirrung den Beifall seiner leicht getäuschten Zeitgenossen vorübergaukelnd an sich riß, war dem sonst so prosaischen Bühnenhelden auch jene Mystik nicht verwerflich, sondern, wie er im Schutzgeiste versuchte, nachahmungswürdig. So war denn nun das Theater unterwiesen und dahin abgerichtet, daß weder Handlung noch Charakter, weder Würde noch Wahrheit in seinen Schattenspielen nothwendig sei, sondern Anekdoten, Mordgeschichten, rührende Entwicklungen, Novellen, Romane, in denen die Begebenheit ganz außerhalb und in der Vorzeit liegt: oder Abhandlungen, seichte Späße, zügellose Sitten, die komisch sein und das Lustspiel vertreten sollten, das Abgeschmackte ohne weiteres war oft an der Reihe, als dramatische Unterhaltung zu dienen. — Zum zweiten Mal und mit größerer Wirkung erhob sich Schiller's Kraft, um seine Landsleute aus diesem trägen Schlummer aufzurütteln. Der edle Dichter hatte indessen viele Studien durchgearbeitet, über Philosophie, Kritik und seine Kunst gearbeitet und gedacht (vielleicht als Dichter zu viel), und die Resultate eines tiefsinnigen Lebens, sein Ankämpfen gegen das Geringe und Nichtige vertraute er seinen Tragödien und der Bühne, wodurch zwar langsam, aber um so sicherer jene verderbenden Fluten zurückgedämmt wurden. Denn Shakspeare, das ältere Lustspiel der Engländer und Italiener, ja der einheimische Schröder waren vernachlässigt

oder vergessen, Goethe vom Theater fast ganz ausgeschlossen. Was Schiller gewirkt hat und noch wirkt, weiß und fühlt ein Jeder und Deutschland muß ihm für alle Zeiten dankbar bleiben. Er nahm das Regiment aus jener unmündigen Hand, um die Musen durch seinen geweihten Stab wieder zu uns herab zu winken. Wie aber „der Mensch sich von sich selbst nicht trennen kann", so hatte sich im wahren Dichter, vorzüglich durch seine Studien, sein Hang zur Reflexion mit seinen übrigen Eigenheiten ebenfalls ausgebildet, er prägte seinem großen Trauerspiel zugleich jene Theorie über die Kunst ein, die er seitdem als Denker abstrahirt hatte, und zwar nicht in das innerste Wesen desselben hinein, sodaß es mit der Begeisterung aufging, und mit dieser ein und dasselbe wurde; sondern er legte es kenntlich und leserlich als Absicht in die Außenwerke zur Schau, sodaß nicht nur das Doppelte sich aussprach, die Charaktere und ihre Gesinnung, und zugleich mit diesen, was der Dichter über sie und ihre Lage meinte, sondern ebenfalls die Theorie der Dichtungsart selbst und wie sie sich verkündigen müsse. Dies meldet sich in der willkürlichen Abtheilung des „Wallenstein" zu scharf, und hemmt die theatralische Wirkung, die ohne diese zu bewußtvolle Umständlichkeit weit größer sein würde.

Wie der Dichter im „Wallenstein" und der „Maria Stuart" auch vorgeschritten ist, so sind ihm dennoch die Schwächen der früheren Zeit nachgefolgt. Die Handlung ist nicht wahrscheinlich, die Charaktere sind oft mit sich im Widerspruch, vorzüglich aber sind die Motive schwach und ungenügend. Die Katastrophe befriedigt in keinem Werke, und in allen Gedichten, in den letzteren mehr und mehr, ist der Fortgang der Handlung, die Bewegung des Drama jenen lyrischen Ergüssen, oder Reflexionen, Gesinnungen

und Meinungen aufgeopfert, die, sowie das Publikum nun einmal gewöhnt und verwöhnt war, nicht nur dem Werke keinen Eintrag thaten, sondern weit mehr als jene Schönheiten und großen Charakterzüge gerühmt wurden, die ächt dramatisch sind, sodaß es jene Zierrathen oder Hemmungen bis jetzt weit mehr gewesen sind, die den lebenskräftigen Gebilden dieses Lieblings der Musen seinen Beifall und Ruhm bei der Menge erworben haben, als jene Vorzüge, durch welche er ein wahrer dramatischer Dichter ist. Durchdrungen von der Nichtigkeit dessen, was die damaligen Dramatiker beabsichtigten, hatte der Dichter in Kritiken, Epigrammen und in der Tragödie selbst, auf jenes große Schicksal hingewiesen, welches in der alten Welt, und in der neueren im Shakspeare so mächtig auftritt: nur freilich niemals so, wie in den Werken Schiller's, wo Alles darauf hindeutet und der Dichter selber es namhaft macht, wodurch es gleichsam ein äußeres, von den Leidenschaften und Begebenheiten unabhängiges Wesen wird, statt daß es sich beim Briten innigst mit allem Menschlichen, bis auf Laune und scheinbaren Zufall hinab, vereinigt, und der Dichter in der Fülle seiner Darstellung nicht darum zu wissen scheint; oder daß es auf so geheimnißvoll furchtbare Weise wie in der alten Tragödie majestätisch vorüber schreitet. Diese Anschauung, welche Schiller schon in das äußere Bewußtsein herabgezogen hatte, wodurch in den „Feindlichen Brüdern" sie schon ein Räthselspiel, ein willkürliches Auflösen in einen mehr witzigen Verstandesbegriff wurde, ward nachher von den Manieristen leidenschaftlich ergriffen, um uns nun statt Familienelend, kleinlichen Bösewichtern, Schulden und Verschwendung ein noch kleinlicheres, boshaftes und schadenfrohes Wesen aufzudrängen, welches sie Schicksal tauften, und das, weil es eben so ganz willkürlich ersonnen war, von

Natur und Wahrheit, sowie von der Kunst noch ferner stand, als alle jene kleinlichen Schilderungen, denen man nun auf immer entwachsen zu sein glaubte. Wie sehr Schiller immer mehr das eigentliche Drama in seiner „Jungfrau" auflöste, noch mehr in den „Feindlichen Brüdern", es ebenfalls im „Tell" ganz in Rede, Gesinnung, Situation verwandelte, ist schon oben gesagt. Sodaß die beiden Genien, die unsere Literatur und Bühne auf immerdar selbständig machen konnten und sollten, letztere durch Beispiel und Lehre wiederum zum Schwanken brachten, nachdem sie sie gestützt hatten: Goethe, indem es ihm nicht gelang, die Theaterwirkung zu finden; und Schiller, indem er für Publikum und Schauspieler das Herausheben und Isoliren lyrischer und oratorischer Theile rechtfertigte und jene Formen und Ueberzeugungen, die schon einheimisch geworden waren, in Vergessenheit brachte; sowie Goethe durch seine Lehre vom Ideal, die freilich auch oft noch mißverstanden wurde, uns ebenfalls das, was deutsch, eigenthümlich, volksmäßig sein sollte, verdunkelt hat. Die Idealjäger, die meist nur leerem Nebel nachlaufen, sowie die Schicksalsjäger haben sich abgelöst und sind nach verschiedenen Richtungen gegangen, doch rennen beide noch oft aneinander.

Ich glaube, daß seit dem Alterthum bis zu unseren Tagen hinab (indem ich mich freilich nur auf bekannte Gedichte beziehe), die Aufgabe der „Feindlichen Brüder" noch niemals so schwach und ungenügend, dem Drama so völlig widersprechend, ist gelöst worden, als in der Art und Weise, wie Schiller es versucht hat. Ich komme immer wieder auf diese Arbeit zurück, weil sie es vorzüglich ist, die unsere Bühne aus allen Fugen gerenkt hat, sowie die seltsame Vorrede damals Verwirrung verbreitete, die sich erst nach manchem Jahre wieder völlig zerstreuen wird. Hier hat

mit aller Kunſt der Rede das völlig Undramatiſche, das Unmögliche, ja die völlige Auflöſung des Theaters gerechtfertigt werden und zu einer Theorie, zum Grundſatz des ächten Schauſpiels erhoben werden ſollen. Handlung, Charakter, Motive, innere Nothwendigkeit und das Wahrſcheinliche werden nun als eben ſo überflüſſig und ſtörend, wie das Nationale, Hergebrachte und das ewige Geſetz der Bühne und der dramatiſchen Poeſie behandelt. Und dieſe Umkehrung der alten, hergebrachten Ordnung entſpringt nicht etwa aus Ueberfülle dichteriſcher Kraft, aus Ueberſchwang ſich mißverſtehender Genialität, ſondern aus irregehender Syſtemſucht, die ein einſeitiges Spekuliren mit Begeiſterung verwechſelt, und alten Pedantismus durch blendende Gedanken und Reden für das kurzſichtige Auge unkenntlich macht.

Dieſer ſcheinbar große Aufſchwung, in dem Viele in dieſem völlig undramatiſchen Werke das größte, ja das einzig klaſſiſche unſerer Nation ſahen, erleichterte auch ſogleich jenen kleinen, halb-epigrammatiſchen Luſtſpielchen, ohne Inhalt und Charakter, den Eintritt, von denen damals alle unſere Bühnen überſchwemmt wurden, in denen zwei, dritthalb Perſonen empfindſam oder leichtfertig um Nichts mit albernem Witze ſtreiten und handeln. Dieſe Verirrung der Tragödie hat auch jenen ſeichten Späßen vorgearbeitet, die der Deutſche immer noch unermüdet von den pariſer Vorſtädten ſo demüthig borgt: denn hat man vergeſſen, daß das Theater Theater ſein ſoll, ſo wird es natürlich ziemlich gleichgültig, welche weſenloſen Schemen ihr nüchternes Schattenſpiel dort treiben.

Die Bekanntſchaft mit Calderon hatte ſchon im Stillen auf einzelne junge Gemüther gewirkt. Seine Größe muß begeiſtern, ſeine Sprache entzücken, und das Seltſame, Fremde, für den Deutſchen Unnationale, ſelbſt das Unverſtändliche übt einen gefährlichen Reiz, wenn das Gemüth

einmal aufgeregt ist; denn künstliche Dialektik, die im Plan mit aufgegangen und im Witz der Composition vollendet ist, gibt das von allen Seiten gefangene Gemüth nicht leicht wieder frei, wenn es nicht in zu rascher Willkür das Erhabene und Schöne mit dem, wodurch es vielleicht sich beängstigt fühlt, zugleich aufgeben will. Jenes Schicksal, welches Schiller namhaft gemacht und gleichsam als Persönliches gefordert hatte, das er im Shakspeare nicht gefunden und in den Alten wol verkannt hatte: jene große, göttliche Fügung, in der Geschichte so lesbar und dem reifen Gemüthe in allem Menschlichen so nahe: dieses verständliche Geheimniß, welches Aeschylus und Sophokles schon so großartig sangen, und das Shakspeare so milde und tiefsinnig aussprach, ist in diesen Dichtern wie in der Wirklichkeit nicht jedem Auge sichtbar. Viele verlangen von der Geistesnähe gespenstische Wirkung, das Göttliche, Gott und der Glaube an ihn, soll furchtbar erscheinen, das Geflecht wunderbarer Verhängnisse soll den Reiz eines entsetzlichen Räthsels mit sich führen, und die Nemesis mit dem Greuel einer Empuse erscheinen. Daß die furchtbare Grazie, wie man sie schön genannt hat, eines Sophokles und Shakspeare auch etwas von diesem Gefühle fordert, ist unleugbar, daß aber jener gräßliche Witz nicht vorherrschen darf, ist eben so klar. In diesem aber verkündigt sich sehr oft die Größe Calderon's und der Spanier, und dieses Element des religiösen Gefühls ist es, welches in vielen spanischen Legenden, Wundergeschichten und ihren Autos ausgebildet ist. Ob dieses räthselhafte Wunder, das Grauen in dem Erhabenen und die Angst in der geheimnißvollen Furcht vor dem Göttlichen, wenn es zu sehr überwiegt, und die Wagschale der Heiterkeit, stillen Andacht und des einfachen Glaubens als zu leicht in die Höhe wirft, nicht,

mit Leidenschaft gemischt und in starker Consequenz am Ende das ächte religiöse Gefühl völlig verdunkeln und in sein Gegentheil verwandeln kann, ist hier zu untersuchen nicht Zeit und Raum. Wenigstens gibt es eine höhere Gestalt des Christenthums, die in der Freiheit auch den Glauben rettet, und diejenigen haben ohne Zweifel Unrecht, die den Calderon vorzugsweise einen religiösen oder christlichen Dichter nennen und nicht zugeben wollen, daß Shakspeare fromm sei, und um so mehr, als die Religion nicht in der Oberfläche seiner Gedichte, oder als Stoff selber sich darstellt, sondern als innere, verborgene Kraft seiner Gesinnung wirkt.

Bald war, ohne nähere Kritik, Calderon der Lieblingsdichter unserer Nation geworden. Das Zufällige, Fremdartige, Conventionelle, das seine Zeit ihm auferlegte, oder das er zur Künstlichkeit erhob, wurde dem Wesentlichen, Großdramatischen in seinen Arbeiten nicht nur gleich gestellt, sondern oft dem wahren Dichterischen vorgezogen. Man vergaß auf lange, was man vor kurzem noch an Deutschen wie Engländern bewundert hatte, und so ungleich beide Dichter auch sein mögen, hielt man Calderon und Shakspeare doch wol für Zwillingsbrüder, und Andere, noch mehr Begeisterte, meinten, Calderon fange da an zu sprechen, wo Shakspeare aufhöre, oder führe jene schwierigen Aufgaben auf große Art durch, denen sich der kältere Nordländer nicht gewachsen fühle; selbst Goethe, ja sogar Schiller traten in jener Zeit den Trunkenen in einen dunkeln Hintergrund zurück, jenen Berauschten, die wirklich und im Ernst glaubten, das wahre Heil für die Poesie könne uns nur von den Spaniern, und namentlich von Calderon kommen.

Die Folgen dieser Verirrung zeigten sich bald, und

zwar in einer Gestalt, daß man anfangs unentschieden bleiben mußte, ob man das neue Talent mit Freude begrüßen, oder mit ahndungsvoller Furcht von der Bühne zurückweisen möchte. Calderon, sowie alle seine Landsgenossen, waren nicht blos durch ihren Genius, durch Kritik, oder Vernunft und Gewissen in Schranken gehalten, um in den seltsamen Aufgaben, deren Lösung sie der Poesie und dem Theater vertrauten, gebändigt und gezügelt zu bleiben, damit sie die Gläubigen, poetisch Andächtigen und die Menge nicht verletzten. Wer sich in Schranken bewegt, und diese kennt und achtet, dessen Freiheit gewinnt durch die Hemmung und durch jenen Zügel, den nicht Willkür oder Zufall der Laune dem dichtenden Triebe anlegen, sondern jenes Gesetz, das, in der Entwicklung der Phantasie, so alt ist, als die Phantasie selber. Scheint es doch, als wenn Wunder und Legende sich von der Satzung und dem Worte frei machten, um in ihrer selbstgeschaffenen neuen Region dem Buchstaben des Wortes auf ihre poetische Weise zu widersprechen, oder es in neuer Sprache durch scheinbaren Widerspruch zu beleben und neu zu deuten. Freilich wird es nur neu gedeutet, und die kühnste Erklärung, die sich am weitesten von dem Grundtext zu entfernen scheint, kehrt nach ihrem kühnen Schwunge nur um so demüthiger zu diesem zurück, um ihm selbst durch alle ihre Entdeckungen zu huldigen, und dem todt scheinenden Buchstaben neue Kräfte zu geben. Etwas Aehnliches erzeugt sich in der strengen Form, oder in Bildungen, wo die äußerlichen Verstandesbegriffe vorherrschen und sie lenken. Wie gefährlich es ist, sich von beiden auf eigene Hand, ohne inneren Nachhalt, los zu machen, beweist unser Werner, der gerade treffliche Naturanlagen genug hatte, um als ein glänzendes Meteor aufzusteigen, und nachher in Finsterniß zu versin-

ken. Seine „Söhne des Thales“ verſprachen, mochte auch Willkür, Manier, unziemliche Nachahmung das Gedicht entſtellen, mochte gleich der Hauptgedanke unhaltbar, ja ſelbſt empörend ſein, dennoch für die Zukunft einen wahren und großen Dichter. Als er aber das religiöſe Element, erſt, wie er wähnte, im proteſtantiſchen, und nachher im katholiſchen Sinne, zum Gegenſtande der Dichtung erheben wollte, ſo konnte man wahrnehmen, wie nachtheilig dem anmaßlichen Dichter das Schrankenloſe, die unbedingte Freiheit war, die er nur mißbrauchte, nicht, um das, was vor den Augen der Vernunft albern iſt, mit dem Tiefſten unſeres Gemüthes, wie Calderon, zu verbinden, ſondern um unbedingt in der Albernheit und für dieſelbe zu ſchwelgen und zu ſchwärmen. Wie übereilt, daß die Proteſtanten ihn für ihren Apoſtel, und wie vergeßlich, daß die Katholiken ihn für ihren Vertheidiger halten mochten! Und welche Verirrung, dieſe dogmatiſchen und polemiſchen Abſichten nicht nur in die Poeſie, ſondern ſelbſt in das Theater führen zu wollen! Aber auch dieſe Verirrung fand ihre ſchwärmenden Anhänger, und es iſt nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß viele Proteſtanten, die Freunde der Poeſie zu ſein glaubten, zu einer gewiſſen Zeit viel katholiſcher waren, als die eifrigen Katholiken ſelbſt.

Wo blieb das Deutſche, Vaterländiſche, Eigenthümliche? Jene zu weit getriebene Verehrung des Leſſing, das Verſtändniß unſeres Goethe, ja nur eine wahre, ungelogene Verehrung unſeres Schiller? denn Treuloſigkeit, Vergeßlichkeit, das Segeln mit jedem Winde kann doch unmöglich Vielſeitigkeit erſetzen ſollen. Und ſo mußte jenes neue, und nicht unbedeutende Talent, welches ich oben bezeichnete, blenden, hinreißen, berauſchen, gleichſam eine Epoche unſerer Bühne bezeichnen. Die „Schuld“ Müllner's iſt, je

oder vergessen, Goethe vom Theater fast ganz ausgeschlossen. Was Schiller gewirkt hat und noch wirkt, weiß und fühlt ein Jeder und Deutschland muß ihm für alle Zeiten dankbar bleiben. Er nahm das Regiment aus jener unmündigen Hand, um die Musen durch seinen geweihten Stab wieder zu uns herab zu winken. Wie aber „der Mensch sich von sich selbst nicht trennen kann", so hatte sich im wahren Dichter, vorzüglich durch seine Studien, sein Hang zur Reflexion mit seinen übrigen Eigenheiten ebenfalls ausgebildet, er prägte seinem großen Trauerspiel zugleich jene Theorie über die Kunst ein, die er seitdem als Denker abstrahirt hatte, und zwar nicht in das innerste Wesen desselben hinein, sodaß es mit der Begeisterung aufging, und mit dieser ein und dasselbe wurde; sondern er legte es kenntlich, und leserlich als Absicht in die Außenwerke zur Schau, sodaß nicht nur das Doppelte sich aussprach, die Charaktere und ihre Gesinnung, und zugleich mit diesen, was der Dichter über sie und ihre Lage meinte, sondern ebenfalls die Theorie der Dichtungsart selbst und wie sie sich verkündigen müsse. Dies meldet sich in der willkürlichen Abtheilung des „Wallenstein" zu scharf, und hemmt die theatralische Wirkung, die ohne diese zu bewußtvolle Umständlichkeit weit größer sein würde.

Wie der Dichter im „Wallenstein" und der „Maria Stuart" auch vorgeschritten ist, so sind ihm dennoch die Schwächen der früheren Zeit nachgefolgt. Die Handlung ist nicht wahrscheinlich, die Charaktere sind oft mit sich im Widerspruch, vorzüglich aber sind die Motive schwach und ungenügend. Die Katastrophe befriedigt in keinem Werke, und in allen Gedichten, in den letzteren mehr und mehr, ist der Fortgang der Handlung, die Bewegung des Drama jenen lyrischen Ergüssen, oder Reflexionen, Gesinnungen

und Meinungen aufgeopfert, die, sowie das Publikum nun einmal gewöhnt und verwöhnt war, nicht nur dem Werke keinen Eintrag thaten, sondern weit mehr als jene Schönheiten und großen Charakterzüge gerühmt wurden, die ächt dramatisch sind, sodaß es jene Zierrathen oder Hemmungen bis jetzt weit mehr gewesen sind, die den lebenskräftigen Gebilden dieses Lieblings der Musen seinen Beifall und Ruhm bei der Menge erworben haben, als jene Vorzüge, durch welche er ein wahrer dramatischer Dichter ist. Durchdrungen von der Nichtigkeit dessen, was die damaligen Dramatiker beabsichtigten, hatte der Dichter in Kritiken, Epigrammen und in der Tragödie selbst, auf jenes große Schicksal hingewiesen, welches in der alten Welt, und in der neueren im Shakspeare so mächtig auftritt: nur freilich niemals so, wie in den Werken Schiller's, wo Alles darauf hindeutet und der Dichter selber es namhaft macht, wodurch es gleichsam ein äußeres, von den Leidenschaften und Begebenheiten unabhängiges Wesen wird, statt daß es sich beim Briten innigst mit allem Menschlichen, bis auf Laune und scheinbaren Zufall hinab, vereinigt, und der Dichter in der Fülle seiner Darstellung nicht darum zu wissen scheint; oder daß es auf so geheimnißvoll furchtbare Weise wie in der alten Tragödie majestätisch vorüber schreitet. Diese Anschauung, welche Schiller schon in das äußere Bewußtsein herabgezogen hatte, wodurch in den „Feindlichen Brüdern" sie schon ein Räthselspiel, ein willkürliches Auflösen in einen mehr witzigen Verstandesbegriff wurde, ward nachher von den Manieristen leidenschaftlich ergriffen, um uns nun statt Familienelend, kleinlichen Bösewichtern, Schulden und Verschwendung ein noch kleinlicheres, boshaftes und schadenfrohes Wesen aufzudrängen, welches sie Schicksal tauften, und das, weil es eben so ganz willkürlich ersonnen war, von

Natur und Wahrheit, sowie von der Kunst noch ferner stand, als alle jene kleinlichen Schilderungen, denen man nun auf immer entwachsen zu sein glaubte. Wie sehr Schiller immer mehr das eigentliche Drama in seiner „Jungfrau" auflöste, noch mehr in den „Feindlichen Brüdern", es ebenfalls im „Tell" ganz in Rede, Gesinnung, Situation verwandelte, ist schon oben gesagt. Sodaß die beiden Genien, die unsere Literatur und Bühne auf immerdar selbständig machen konnten und sollten, letztere durch Beispiel und Lehre wiederum zum Schwanken brachten, nachdem sie sie gestützt hatten: Goethe, indem es ihm nicht gelang, die Theaterwirkung zu finden; und Schiller, indem er für Publikum und Schauspieler das Herausheben und Isoliren lyrischer und oratorischer Theile rechtfertigte und jene Formen und Ueberzeugungen, die schon einheimisch geworden waren, in Vergessenheit brachte; sowie Goethe durch seine Lehre vom Ideal, die freilich auch oft noch mißverstanden wurde, uns ebenfalls das, was deutsch, eigenthümlich, volksmäßig sein sollte, verdunkelt hat. Die Idealjäger, die meist nur leerem Nebel nachlaufen, sowie die Schicksalsjäger haben sich abgelöst und sind nach verschiedenen Richtungen gegangen, doch rennen beide noch oft aneinander.

Ich glaube, daß seit dem Alterthum bis zu unseren Tagen hinab (indem ich mich freilich nur auf bekannte Gedichte beziehe), die Aufgabe der „Feindlichen Brüder" noch niemals so schwach und ungenügend, dem Drama so völlig widersprechend, ist gelöst worden, als in der Art und Weise, wie Schiller es versucht hat. Ich komme immer wieder auf diese Arbeit zurück, weil sie es vorzüglich ist, die unsere Bühne aus allen Fugen gerenkt hat, sowie die seltsame Vorrede damals Verwirrung verbreitete, die sich erst nach manchem Jahre wieder völlig zerstreuen wird. Hier hat

mit aller Kunſt der Rede das völlig Undramatiſche, das Unmögliche, ja die völlige Auflöſung des Theaters gerechtfertigt werden und zu einer Theorie, zum Grundſatz des ächten Schauſpiels erhoben werden ſollen. Handlung, Charakter, Motive, innere Nothwendigkeit und das Wahrſcheinliche werden nun als eben ſo überflüſſig und ſtörend, wie das Nationale, Hergebrachte und das ewige Geſetz der Bühne und der dramatiſchen Poeſie behandelt. Und dieſe Umkehrung der alten, hergebrachten Ordnung entſpringt nicht etwa aus Ueberfülle dichteriſcher Kraft, aus Ueberſchwang ſich mißverſtehender Genialität, ſondern aus irregehender Syſtemſucht, die ein einſeitiges Spekuliren mit Begeiſterung verwechſelt, und alten Pedantismus durch blendende Gedanken und Reden für das kurzſichtige Auge unkenntlich macht.

Dieſer ſcheinbar große Aufſchwung, in dem Viele in dieſem völlig undramatiſchen Werke das größte, ja das einzig klaſſiſche unſerer Nation ſahen, erleichterte auch ſogleich jenen kleinen, halb-epigrammatiſchen Luſtſpielchen, ohne Inhalt und Charakter, den Eintritt, von denen damals alle unſere Bühnen überſchwemmt wurden, in denen zwei, dritthalb Perſonen empfindſam oder leichtfertig um Nichts mit albernem Witze ſtreiten und handeln. Dieſe Verirrung der Tragödie hat auch jenen ſeichten Späßen vorgearbeitet, die der Deutſche immer noch unermüdet von den pariſer Vorſtädten ſo demüthig borgt: denn hat man vergeſſen, daß das Theater Theater ſein ſoll, ſo wird es natürlich ziemlich gleichgültig, welche weſenloſen Schemen ihr nüchternes Schattenſpiel dort treiben.

Die Bekanntſchaft mit Calderon hatte ſchon im Stillen auf einzelne junge Gemüther gewirkt. Seine Größe muß begeiſtern, ſeine Sprache entzücken, und das Seltſame, Fremde, für den Deutſchen Unnationale, ſelbſt das Unverſtändliche übt einen gefährlichen Reiz, wenn das Gemüth

einmal aufgeregt ist; denn künstliche Dialektik, die im Plan mit aufgegangen und im Witz der Composition vollendet ist, gibt das von allen Seiten gefangene Gemüth nicht leicht wieder frei, wenn es nicht in zu rascher Willkür das Erhabene und Schöne mit dem, wodurch es vielleicht sich beängstigt fühlt, zugleich aufgeben will. Jenes Schicksal, welches Schiller namhaft gemacht und gleichsam als Persönliches gefordert hatte, das er im Shakspeare nicht gefunden und in den Alten wol verkannt hatte: jene große, göttliche Fügung, in der Geschichte so lesbar und dem reifen Gemüthe in allem Menschlichen so nahe: dieses verständliche Geheimniß, welches Aeschylus und Sophokles schon so großartig sangen, und das Shakspeare so milde und tiefsinnig aussprach, ist in diesen Dichtern wie in der Wirklichkeit nicht jedem Auge sichtbar. Viele verlangen von der Geistesnähe gespenstische Wirkung, das Göttliche, Gott und der Glaube an ihn, soll furchtbar erscheinen, das Geflecht wunderbarer Verhängnisse soll den Reiz eines entsetzlichen Räthsels mit sich führen, und die Nemesis mit dem Greuel einer Empuse erscheinen. Daß die furchtbare Grazie, wie man sie schön genannt hat, eines Sophokles und Shakspeare auch etwas von diesem Gefühle fordert, ist unleugbar, daß aber jener gräßliche Witz nicht vorherrschen darf, ist eben so klar. In diesem aber verkündigt sich sehr oft die Größe Calderon's und der Spanier, und dieses Element des religiösen Gefühls ist es, welches in vielen spanischen Legenden, Wundergeschichten und ihren Autos ausgebildet ist. Ob dieses räthselhafte Wunder, das Grauen in dem Erhabenen und die Angst in der geheimnißvollen Furcht vor dem Göttlichen, wenn es zu sehr überwiegt, und die Wagschale der Heiterkeit, stillen Andacht und des einfachen Glaubens als zu leicht in die Höhe wirft, nicht,

mit Leidenschaft gemischt und in starker Consequenz am Ende das ächte religiöse Gefühl völlig verdunkeln und in sein Gegentheil verwandeln kann, ist hier zu untersuchen nicht Zeit und Raum. Wenigstens gibt es eine höhere Gestalt des Christenthums, die in der Freiheit auch den Glauben rettet, und diejenigen haben ohne Zweifel Unrecht, die den Calderon vorzugsweise einen religiösen oder christlichen Dichter nennen und nicht zugeben wollen, daß Shakspeare fromm sei, und um so mehr, als die Religion nicht in der Oberfläche seiner Gedichte, oder als Stoff selber sich darstellt, sondern als innere, verborgene Kraft seiner Gesinnung wirkt.

Bald war, ohne nähere Kritik, Calderon der Lieblingsdichter unserer Nation geworden. Das Zufällige, Fremdartige, Conventionelle, das seine Zeit ihm auferlegte, oder das er zur Künstlichkeit erhob, wurde dem Wesentlichen, Großdramatischen in seinen Arbeiten nicht nur gleich gestellt, sondern oft dem wahren Dichterischen vorgezogen. Man vergaß auf lange, was man vor kurzem noch an Deutschen wie Engländern bewundert hatte, und so ungleich beide Dichter auch sein mögen, hielt man Calderon und Shakspeare doch wol für Zwillingsbrüder, und Andere, noch mehr Begeisterte, meinten, Calderon fange da an zu sprechen, wo Shakspeare aufhöre, oder führe jene schwierigen Aufgaben auf große Art durch, denen sich der kältere Nordländer nicht gewachsen fühle; selbst Goethe, ja sogar Schiller traten in jener Zeit den Trunkenen in einen dunkeln Hintergrund zurück, jenen Berauschten, die wirklich und im Ernst glaubten, das wahre Heil für die Poesie könne uns nur von den Spaniern, und namentlich von Calderon kommen.

Die Folgen dieser Verirrung zeigten sich bald, und

zwar in einer Gestalt, daß man anfangs unentschieden bleiben mußte, ob man das neue Talent mit Freude begrüßen, oder mit ahndungsvoller Furcht von der Bühne zurückweisen möchte. Calderon, sowie alle seine Landsgenossen, waren nicht blos durch ihren Genius, durch Kritik, oder Vernunft und Gewissen in Schranken gehalten, um in den seltsamen Aufgaben, deren Lösung sie der Poesie und dem Theater vertrauten, gebändigt und gezügelt zu bleiben, damit sie die Gläubigen, poetisch Andächtigen und die Menge nicht verletzten. Wer sich in Schranken bewegt, und diese kennt und achtet, dessen Freiheit gewinnt durch die Hemmung und durch jenen Zügel, den nicht Willkür oder Zufall der Laune dem dichtenden Triebe anlegen, sondern jenes Gesetz, das, in der Entwicklung der Phantasie, so alt ist, als die Phantasie selber. Scheint es doch, als wenn Wunder und Legende sich von der Satzung und dem Worte frei machten, um in ihrer selbstgeschaffenen neuen Region dem Buchstaben des Wortes auf ihre poetische Weise zu widersprechen, oder es in neuer Sprache durch scheinbaren Widerspruch zu beleben und neu zu deuten. Freilich wird es nur neu gedeutet, und die kühnste Erklärung, die sich am weitesten von dem Grundtext zu entfernen scheint, kehrt nach ihrem kühnen Schwunge nur um so demüthiger zu diesem zurück, um ihm selbst durch alle ihre Entdeckungen zu huldigen, und dem todt scheinenden Buchstaben neue Kräfte zu geben. Etwas Aehnliches erzeugt sich in der strengen Form, oder in Bildungen, wo die äußerlichen Verstandesbegriffe vorherrschen und sie lenken. Wie gefährlich es ist, sich von beiden auf eigene Hand, ohne inneren Nachhalt, los zu machen, beweist unser Werner, der gerade treffliche Naturanlagen genug hatte, um als ein glänzendes Meteor aufzusteigen, und nachher in Finsterniß zu versin-

ken. Seine „Söhne des Thales“ verſprachen, mochte auch Willkür, Manier, unziemliche Nachahmung das Gedicht entſtellen, mochte gleich der Hauptgedanke unhaltbar, ja ſelbſt empörend ſein, dennoch für die Zukunft einen wahren und großen Dichter. Als er aber das religiöſe Element, erſt, wie er wähnte, im proteſtantiſchen, und nachher im katholiſchen Sinne, zum Gegenſtande der Dichtung erheben wollte, ſo konnte man wahrnehmen, wie nachtheilig dem anmaßlichen Dichter das Schrankenloſe, die unbedingte Freiheit war, die er nur mißbrauchte, nicht, um das, was vor den Augen der Vernunft albern iſt, mit dem Tiefſten unſeres Gemüthes, wie Calderon, zu verbinden, ſondern um unbedingt in der Albernheit und für dieſelbe zu ſchwelgen und zu ſchwärmen. Wie übereilt, daß die Proteſtanten ihn für ihren Apoſtel, und wie vergeßlich, daß die Katholiken ihn für ihren Vertheidiger halten mochten! Und welche Verirrung, dieſe dogmatiſchen und polemiſchen Abſichten nicht nur in die Poeſie, ſondern ſelbſt in das Theater führen zu wollen! Aber auch dieſe Verirrung fand ihre ſchwärmenden Anhänger, und es iſt nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß viele Proteſtanten, die Freunde der Poeſie zu ſein glaubten, zu einer gewiſſen Zeit viel katholiſcher waren, als die eifrigen Katholiken ſelbſt.

Wo blieb das Deutſche, Vaterländiſche, Eigenthümliche? Jene zu weit getriebene Verehrung des Leſſing, das Verſtändniß unſeres Goethe, ja nur eine wahre, ungelogene Verehrung unſeres Schiller? denn Treuloſigkeit, Vergeßlichkeit, das Segeln mit jedem Winde kann doch unmöglich Vielſeitigkeit erſetzen ſollen. Und ſo mußte jenes neue, und nicht unbedeutende Talent, welches ich oben bezeichnete, blenden, hinreißen, berauſchen, gleichſam eine Epoche unſerer Bühne bezeichnen. Die „Schuld“ Müllner's iſt, je

nachdem man den Standpunkt wählt, ein großes, merkwürdiges Gedicht zu nennen, oder auch als die Fülle alles untragiſch Gräßlichen und Abſcheulichen zu bezeichnen, weil es ſo ganz, mit Kraft ausgerüſtet, die Geburt jener Tage und der Sieg aller Ungebundenheit iſt, die alle Schranken verlacht, nicht nur jene der Poeſie und Moral, der menſchlichen Gefühle und des poetiſchen Anſtandes, ſondern auch des Verſes, der Möglichkeit und alles Schicklichen. Um ſo wunderlicher, daß in dieſer jakobiniſchen Freiheit der alte Pedantismus der Einheiten und der mißverſtandene Ariſtoteles (faſt auf Art der Franzoſen) im grellen Widerſpruche ſchwärmt. Das Verbrechen, als ſolches, ſoll intereſſiren und tragiſch ſein. Die Losgebundenheit erkennt natürlich weder Moral, noch Kirche, noch jene Scheu, die bis dahin die Schwelle des Theaters bewahrte: und dieſe Zügelloſigkeit iſt die tragiſche Begeiſterung, die ſo Viele damals für den neuen Weg hielten, der uns unmittelbar wieder zu Sophokles führen würde. Ob dieſes große, kräftige Talent (das ſich aber nur ein einziges Mal ſo tüchtig ausgeſprochen hat) früher oder ſpäter ſich zu einem wahren Dichter würde ausgebildet haben, iſt eine Frage, die niemals kann entſchieden werden; was die Zeit vorgearbeitet hatte, wurde von ihm geſchickt benutzt, und dieſe Zeit ſelbſt wurde durch dies Talent auf lange geſtimmt und verſtimmt; doch iſt zu glauben, daß jetzt die letzten Töne faſt verklungen ſind. Houwald, Grillparzer, und einige jetzt ſchon vergeſſene, läuteten ſchwach, wie mit geſprungenen Glocken, und ziemlich kreiſchend, nach. Raupach, ein Fortſinger der Unmelodie, klügelt und rechnet aus Verſtandesbegriffen, kälter als Alle, ſeine Compoſitionen zuſammen. Beifall, Schelten, Lob, Tadel tobt und lärmt bald ſpaniſch, bald pſychologiſch, bald dithyrambiſch, kalt kritiſch, auch perſönlich, und eben

darum giftig, dazwischen — und wo ist eine Spur des deutschen Theaters von 1760, oder 80, 90, 1804 u. s. w.?

Ist der Deutsche nur Deutscher, weil er kein Vaterland hat, Alles anerkennt, nichts durchdringt, jedes Neue versucht, mit eiligem Enthusiasmus lobt und nachahmt, um es nach zehn Jahren zu vergessen, und noch früher verschmähend mit Füßen zu treten? Ich will es nicht glauben, weil diese, mag man die Universalität preisen, wie man will, den Deutschen erniedrigt. Daß aber unser Theater sich so gezeigt hat, scheint mir ziemlich erwiesen. Können wir nicht Shakspeare zum Grundstein unserer Bühne brauchen, Goethe, Schröder, Schiller, manche von den Tadelnswürdigen hinzufügend, Engländer, Italiener, Franzosen und selbst Spanier, aber mit Auswahl und besonnener Kritik, nutzen, so wird die Verirrung immer wilder und in schnelleren Verhältnissen sich steigern, und Jedermann wird einsehen, daß wir Deutschen, mag unsere Literatur auch merkwürdig sein, doch keines eigentlichen Theaters bedürfen.

Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der dresdener Hofbühne.

„Flatterſinn und Liebe."

Gehört zu den wenigen französischen Produkten im Deutschen, die man wahre und gute Lustspiele nennen kann. Den Schluß abgerechnet, wird man die Situationen und Charaktere eben nicht neu finden; aber das Ganze ist fein,

abgerundet, und hält sich im Uebermuth des Witzes in den Schranken des Sittlichen, wenn es auch an jene Grenze streift, die die Franzosen ehemals oft zu keck überschritten. Die Verdeutschung ist gut und fließend, und es kann über so manchen Uebelstand unserer Bühne trösten, wenn ein so leichtes Produkt in der Aufführung gefällt (wie in Wien, hier und an mehreren Orten), denn es will, wenn es seine Wirkung thun soll, sehr gut, sogar vortrefflich gespielt sein.

Herr Julius als Ehemann, Mad. Schirmer, als Frau, und Mad. Werdy, als Mutter, sind in der Darstellung erfreulich, witzig und leicht, Mlle. Gley (ist sie gleich der Rolle entwachsen) als das naive Kind vortrefflich, und in der ruhigen Person des jungen Liebhabers Herrn Karl Devrient ungemein liebenswürdig. Dieser Schauspieler versteht seinen Vortheil sehr wenig, wenn er diesen ruhigen, edel gehaltenen Charakteren aus dem Wege geht und sie nicht mit besonderer Liebe studirt, denn hier hätte er Gelegenheit, den Grundton seiner trefflichen Stimme auszubilden, um mit Sicherheit in heftigen Charakteren wagen zu können. Es würde ihm, nach diesen nothwendigen Vorübungen, nicht so oft begegnen, vom höchsten Pathos und dem tragischen Ton, ohne es zu wissen, in den ganz nüchternen, selbst geringen, herab zu fallen. Er weiß es vielleicht selbst nicht, wie anmuthig und edel er sich in diesen ganz ruhigen Darstellungen zeigt, weil ihnen der laute, meist so zweideutige Beifall nicht wird. — Von diesem leichten Lustspiele kann man sagen, daß es wahr, witzig, und fast in allen Theilen vortrefflich gespielt wurde.

„Der Unschuldige muß viel leiden."

Schwach und ungenügend, wie diese kleine Komödie auch ist, so füllt sie doch noch immer ihren Platz, und wird, da wir wenig Neues haben, gern gesehen. Herr Karl Devrient hat die Rolle des Unschuldigen immer mit verdientem Beifall gespielt, und es ist eine von denen, die er einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt. Nur hüte er sich, da er sie mit jeder neuen Darstellung steigert, nicht über alles Maß des Schicklichen, ja Möglichen hinaus zu gehen. Das letzte Spiel war so übertrieben, daß er in einigen Scenen mehr den leidenschaftlich Blödsinnigen, als jenen schlichten Mann aufstellte, der seine Umgebung und deren Argwohn nicht begreift, und nur durch seine Arglosigkeit komisch wird. Zwar lachten Viele, indessen wird der beliebte Schauspieler dieses scheinbare Zustimmen auf die rechte Art zu würdigen wissen. Die Trödlerin ist im Deutschen schon von selbst gröber, als im pariser Ton, und der berlinische Dialekt, der keiner ist, zieht die Scene noch mehr herab. Indessen wurde auch diese belacht.

„Die Malteser", von Ed. Gehe.

Die bekannte Belagerung von Malta, der la Valette so heldenmüthig widerstand. Der Autor hat viele seiner früheren Fehler vermieden, indem er diesen Gegenstand mit

größerem Fleiß und mehr Kritik bearbeitete. Dialog und selbst Charakteristik ist ihm in manchen Scenen gelungen, doch konnte er durch diese guten Einzelnheiten die Unwahrscheinlichkeiten und das Unmögliche in seiner Erfindung nicht überzeugend machen. Der Gegenstand ist geschichtlich groß, aber schwerlich für ein Schauspiel geeignet, um so weniger, wenn man nicht die Feinde ebenfalls kennen lernt. Vieles läßt sich durch Eifer, guten Willen und Fleiß erringen, Nachdenken und Aufmerksamkeit kann Schwächen umgehen, oder sie verdecken, aber niemals werden diese die Begeisterung herbeizwingen, und ohne diese läßt sich gewiß kein Trauerspiel dichten.

„Kabale und Liebe", von Schiller.

Dieses Stück wurde eines Gastes wegen gegeben und im Ganzen löblich ausgeführt. Die Darstellung des Musikanten ist eine der trefflichsten des Herrn Werdy, er zeigt sich in dieser Rolle als wahrer Schauspieler und die tief eindringende Herzlichkeit, die Klagen, sein Schmerz und Jammer sind eben so erschütternd, als seine Charakteristik wahr und überzeugend. Herr Karl Devrient, als Major, war nach meiner Einsicht noch an keinem Abend so durchaus lobenswürdig, wahr und edel, und in jedem Moment vom Geist seiner Aufgabe durchdrungen. Dlle. Gley nahm die Rolle der Louise in einem andern Sinne, als man sie wol gewohnt ist, und es ist natürlich, daß viele Zuschauer, wenn sie einen ganz neuen Versuch sehen, an sich oder dem Darsteller irre werden, und der Absicht nicht sogleich folgen

können. Iſt man der Monotonie, einer gewiſſen Klageweiſe, oder jener Manier, die man immer die predigende genannt hat (und auf wie vielen Theatern Deutſchlands herrſcht nicht immer noch dieſe Unart!), erſt gewohnt, ſo kann man wol ermüden, aber nicht leicht geſtört, oder beunruhigt werden. Die beklemmende Scene, in welcher dem jungen Mädchen der empörende Brief diktirt wird, kann nur theatraliſch intereſſant werden, wenn die abwechſelnden Gefühle der Angſt, Sorge, Beſtürzung, die kalte Ergebung, der erhabene Zorn und wilde Verzweiflung ſo abwechſeln, wie der Dichter ſie angedeutet hat. Dadurch entſtehen unzählige Nüancen, viele Pauſen, Veränderungen der Stimme und Geberde. In dieſer höchſt ſchwierigen Aufgabe zeigte die junge Schauſpielerin, daß ſie tief fühlt, ſie erſchreckte durch einige wahrhaft tragiſche Momente, und bewies, daß ſie gewiß den Kranz, nach welchem ſie enthuſiaſtiſch ſtrebt, erreichen wird. Nur iſt freilich der Verſuch, eine tragiſche Rolle ſo aufzufaſſen, daß man nie die Theaterrede, nie das Auswendiggelernte vernehmen ſoll (wo der Redende meiſt ſchon weiß, was der Mitſprechende antworten und er ſelbſt alsdann erwidern wird), ein ſo großes Wageſtück, daß in der Rolle (die außerdem nicht ohne innere Widerſprüche iſt) das Herzliche, Großartige wol hervortrat, aber noch hie und da die geiſtige Bindung fehlte, jene künſtleriſche Verſchmelzung, die das Disharmoniſche wieder in Harmonie ſetzt. Die junge Künſtlerin kann eben nur durch Uebung dieſe Schwierigkeiten beſiegen, und durch die Aufmunterung eines Publikums, welches dies Beſtreben anerkennt und es für das rechte hält.

„Julius Cäsar", von Shakspeare.

Dieses Stück wurde schon im vorigen Jahre aufgeführt, und es ist erfreulich, daß der Versuch, dieses große Werk auf dem Theater wieder lebendig zu machen, gelungen und auch vom Publikum anerkannt worden ist. Eine frühere Bearbeitung von Dalberg war ungenügend und entstellte die stille Erhabenheit des Gedichtes. Nur wurden jene Scenen, die unmittelbar der Ermordung Cäsar's folgen, von den Darstellenden völlig mißverstanden. Dieser große Moment der Weltgeschichte muß wol Hoch und Niedrig der Anwesenden so in fieberhafte Bewegung setzen, daß man in Unruhe, Geberde, Ton, Blick, krampfhafter Ruhe und starrender Bestürzung der Spielenden fühlt, welch ein Schlag geschehen sei, der durch die ganze Welt nachzittern müsse. Statt dessen sah man fast Ruhe und Gleichgültigkeit, der große Wendepunkt des Gedichtes hatte die Wenigsten berührt, und auch diese Wenigen nicht auf große Weise getroffen. Die Reden des Brutus und Cassius unmittelbar nach der That, der Bote des Antonius (dessen kurze Rede in London fast immer mit lautem Beifall belohnt wird), Antonius selbst, Alles war zu ruhig und nicht mächtig genug aufgeregt. Shakspeare verlangt, Cäsar soll von dem kurzen römischen Schwert, welches die Verschworenen in der Toga verborgen halten, ermordet werden. Statt dessen führten Alle kleine, fast unsichtbare Dolche, sprechen aber davon, wie sie, die Waffen über ihr Haupt schwingend, auf den Markt treten wollen. Cassius und Brutus sagen nachher im Sterben ausdrücklich, daß dasselbe

Schwert sie durchbohre, das den Cäsar traf. Diese Worte hört man und sieht das Gegentheil. Diese Mängel abgerechnet, war die Vorstellung zu loben und eine der gelungensten der hiesigen Bühne, nur konnte Herr Pauli, so geistreich dieser Schauspieler auch gewöhnlich ist, den Humor des Caska nicht finden. Des Dichters starke Farben erblaßten in dieser Darstellung.

„Othello", von Shakspeare.

Ein wichtiger Gewinn für die Bühne, wenn ein so großes Seelengemälde dem Publikum wieder näher bekannt wird. Denn durch sich selbst werfen diese großen Kunstwerke jene schwächlichen Geburten der neuen Zeit in den Schatten, die, ohne diese Erscheinungen, sich zu wichtig machen, und wol gar, wie es schon geschehen ist, den Vorrang in unserer Theaterliteratur auf einige Zeit einnehmen. Herr Becker als Othello verdient großes Lob, denn es war deutlich, daß er diese Rolle mit Eifer und großem Fleiß studirt hatte. Ob er sie ganz erfüllte, ob er Fleck, oder älteren Schauspielern nahe kam (und sind in Deutschland Viele, von denen man dies erwarten kann?), ist eine Frage, deren Erörterung zu weitläufig ausfallen würde und die verschoben werden mag, bis sich künftig einmal ausführen läßt, wie der Schauspieler diesen Charakter ausmalen soll. Mir schien, daß Herr Becker mehr wie eine Stelle unrecht verstand und falsch accentuirte, daß er durch das plötzliche dumpfe Aufschreien in der Leidenschaft oft undeutlich wurde, und seine Kraft nicht gehörig mäßigte, um sie an den

rechten Orten noch steigern zu können. Dies Aufschreien ist eine Unart der neuen Schule, eben so wie der gebrochene Tänzerpas, der sich so oft im Takt mit der leidenschaftlichen Rede zugleich meldet, und es steht zu erwarten, vielleicht zu bezweifeln, ob der vortreffliche Schauspieler, der mit wahrem Enthusiasmus das Höhere erstrebt, diese seine beiden größten Fehler jemals überwinden werde. Doch ist dem Fleiß und dem ernsten Willen Vieles möglich. Wenn aber, wie in dieser Darstellung, bei weitem das Meiste zu loben ist, wenn der Künstler so immer mit ganzer Seele gegenwärtig ist, wenn man fühlt, daß er aus Gemüth und Herz, nicht aus der Eitelkeit und Theaterconvenienz sein Spiel nimmt, so ist der Zuschauer zu tadeln, wenn er bei dieser edeln Anstrengung und dem berühmten Gedicht gleichgültig bleibt, oder gar, wie es sich bei der ersten Aufführung zeigte, Mißfallen kund gibt. Dies war aber auch nicht eigentlich der Fall, sondern wieder nur eine kleine Faction, die sich meldete, und der Einsichtige, das wahre Publikum, ist einmal hier in Dresden zu ruhig und läßt sich stören und seinen Genuß verkümmern, wie es in Wien vielleicht bei jeder Gelegenheit zu laut und stürmisch ist. In der zweiten Vorstellung offenbarte sich die Meinung des Publikums im allgemeinen Beifall. — Herr Pauli, als Jago zeigte sich sehr einsichtig, daß er nicht zu grell den Bösewicht heraushob, wie wol in dieser Tragödie zu oft geschehen ist, den leichten Ton der Conversation und des Lustspiels sehr gut hielt, ihn aber doch um Einiges zu leicht und schnell nahm, und zu wenig den Humor des Soldaten und die Bluntness zeigte, welche glücklich zu affektiren, die Eitelkeit des Jago ist. — Mad. Schirmer als Desdemona that, was sie vermochte, nur ist es immer ein Verlust, wenn die Schauspielerin nicht wirklich singen kann; das Sonderbare, Pein-

liche und zugleich ganz Häusliche jener wunderbaren Scene wird dadurch gestört. Desdemona ist oft von berühmten tragischen Schauspielerinnen gegeben worden, aber da keine große Leidenschaft im Pathos sich entwickelt, da keine Kunst der Deklamation nöthig ist, sondern nur die Darstellung der edelsten Naivetät und der reinsten Kindlichkeit, so muß das junge Talent (ohne deshalb eine ONeal zu erreichen) diesen Charakter leicht verstehen und spielen können. Denn jede Gesetztheit, jede Verständigkeit des reiferen Alters, wenn sie in die Darstellung übergeht, wird nothwendig etwas ganz Anderes hervorrufen, als der Dichter beabsichtigte. Nur allzuleicht wird diese Naivetät Ziererei und die Kindlichkeit kokett. Altklugheit soll dann die Herzlichkeit vorstellen und wir verstehen den Dichter nicht mehr, der uns diese Widersprüche vorführt. Die hiesige Darstellerin kann nur Einiges von dieser Bemerkung auf sich ziehen, sie hat gewiß, da sie zu den geistreichen und einsichtvollen Schauspielerinnen gehört, nur ungern diesen zu jungen Charakter übernommen; sie hat Einiges lieblich, Manches wahr ausgeführt, aber freilich jene Monotonie nicht vermeiden können, die sie sich im Vers und der tragischen Darstellung einmal zu eigen gemacht hat. — Desdemona ist recht eine jener Rollen, um ein junges Talent, zu prüfen und es in die Tragödie einzuführen, verderben kann die Sache keine nur irgend fähige Spielerin, (wie in der Julie so leicht) und wie viel gewinnt Direktion und Bühne, wenn sie solche Gelegenheiten, die sich nicht so häufig bieten, benutzen, um jüngere Mitglieder hinauf zu bilden. Wie einsichtig erkannte die Direktion das schöne Talent des Herrn Pauli, und gab ihm Gelegenheit, sich schnell und vielseitig auszubilden, und wie reichlich hat er dies Zutrauen belohnt. Es gab auch Einreden von Schauspielern und manchem Zuschauer, der Erfolg hat aber

jene Begünstigung vollkommen gerechtfertigt. Warum Desdemona in der letzten Scene nicht wirklich als Schlafende im Bett liegt, wie es der Dichter verlangt, und wie man es ehemals in Deutschland anordnete, sowie es noch hem in London nicht anders geschieht, ist nicht zu begreifen. Das Spiel Othello's und der Frau gewinnt, die größere Ruhe macht die Scene schauerlicher und größer und Alles wird natürlicher. — Herr Karl Devrient war als Cassio brav, in den ruhigen Scenen liebenswürdig, nur gab er die Scene der Trunkenheit viel zu grell und geringe. — Daß übrigens Viele die Größe der Tragödie, die edle Milde und menschliche Weichheit im furchtbar Großen nicht erkennen, ja das Gedicht grausam und unmenschlich nennen, ist ganz in der Ordnung, vorzüglich, wenn es von denen geschieht, die die zarten Criminalgeschichten moralisch und ergötzlich finden.

„Die unglückliche Ehe durch Delikatesse", von Schröder.

Schule und Uebung sind dergleichen gute alte Lustspiele für Theater und Publikum. Auf löbliche Art wurde die schwere Aufgabe gelöst, Mad. Schirmer als Baronin, sowie Herr Julius als Major waren vortrefflich, Mad. Pauli als die Frau v. Holm zu loben, und vorzüglich entsprach der Herr v. Zahlhaas den vielfachen Forderungen seiner schwierigen Rolle, als Klingsberg. Nicht, als wenn er der wahre und untadelhafte Klingsberg wäre, denn seine Persönlichkeit will sich dem Charakter nicht ganz fügen, aber der Ton der Conversation, den er so ganz traf, die witzigen Momente,

die er so richtig hervorhob, bekundeten wieder den erfahrenen und geistreichen Schauspieler. Wie könnte dieser Mann sein schönes Talent für das Komische und Lustspiel ausbilden, wenn er nur ernsthaft wollte, wenn er den Humor, den er finden kann, noch emsiger suchte, seiner Phantasie die Richtung gäbe, daß sie ihm neue Geberde und Charakterzeichnung lieferte, um feiner, edler und eben darum wahrhaft komischer manche Rolle zu zeichnen, in welcher er schon lobenswerth erscheint. Sein tragisches Spiel, so viele treffliche Momente ihm gelingen, so sehr ihm hier Physiognomie, Gang und Stellung zu statten kommt (denn hierin ist er ganz frei von Fehlern der neuen Schule), fällt in das Manierirte, und sein kreischendes Organ, das sich oft überschreit, verkümmert ihm oft die schönsten Wirkungen. Er denkt, sucht und findet oft das Rechte; oft verirrt er aber auch, vorzüglich da ihm sein Gedächtniß nicht treu ist, er es auch wol vernachlässigt. Doch hatte er die Rolle des Klingsberg trefflich memorirt, und gefiel durch seine Gewandtheit und den geistreich witzigen Ton mit Recht allgemein.

Da einmal mit der „Unglücklichen Ehe" der Anfang und zwar mit Erfolg gemacht ist, so sollte billig auch „Der Ring", der diesem Lustspiele vorangeht, wieder auf die Bühne kommen. Schröder hat in der Bearbeitung dieser beiden Lustspiele nach Farquhar eine außerordentliche Geschicklichkeit bewiesen, indem er ihnen die komische Kraft ließ, und alles Herbe, Verletzende milderte, oder unterdrückte. Es ist freilich mit unserer moralischen wie ästhetischen Verwirrung (ich möchte sie Barbarei nennen) so weit gediehen, daß viele Zuschauer an der sonderbar komischen Situation im „Ringe", und an der lächerlichen Verlegenheit des Klingsberg, die Schröder mit so vieler Laune, aber doch ganz in

den Grenzen der Sittlichkeit gezeichnet hat, vielleicht Anstoß nehmen. An Schröder, der den Sinn für das Schickliche nie verletzt hat, kann und soll der reine Sinn sich nicht ärgern, wol aber an jener ganz schlechten Fortsetzung Kotzebue's, die „Beiden Klingsberge", die eben so schal als sittenlos ist. Ich weiß so eben nicht, welcher Engländer von Congreve sagte, er habe zu viel Witz, um ein guter Lustspieldichter zu sein. Er hätte dasselbe von Etheredge, Wicherley, Farquhar und allen Komödienschreibern jener Tage sagen können, die auf und ohne Veranlassung das System der Wollust, die Verachtung der Weiber, oder Verhöhnung der Geistlichen u. dergl., mit vielen Scherzen ausführen, die oft scharf und geistreich genug klingen, selten aber oder nie zur Handlung gehören und aus Charakter und Situationen entspringen, sondern im Gegentheil das Drama in der Regel aufhalten und nur Gemeinsprüche sind, an denen dem Schalk von Dichter oft mehr als an seiner Komödie lag. Ich weiß nicht, wie J. Paul denselben Ausspruch auf Kotzebue hat hinüber setzen können. Dies Hin- und Herschieben leerer Worte, das Anheften der nüchternsten Späßchen, das Unterbrechen, woraus alberne Mißverständnisse entspringen, alles dies, was man findet, man mag den deutschen Nationaldichter aufschlagen, wo man will, kann doch unmöglich für Witz gelten sollen. Derjenige, der der Plattheit ausgesetzt ist, ist Alles noch eher, als witzig. Und jene Engländer glänzen auch nur in diesem boshaften und anstößigen Witz, der aber weder seicht, alltäglich, noch platt ist, weil ihr ganzes Leben nur ein Ausdruck derselben Gesinnung war, und sie nicht wieder an anderen Orten mißverstandene Moral, Prüderie, alberne Tugend predigten, wie unser Komödienschreiber immerdar zwischen nüchternem, abgeschmacktem Laster und einer kläglichen Tugend, die kein

reiner Sinn achten kann, in seinen vielfachen Compositionen hin und her schwankt. Wie muß doch dem feinen Sinne Schröder's diese Fortsetzung seiner „Klingsberge" erschienen sein! Schröder hat den Harry Wildair älter und milder gemacht, dieser hat das Leben genossen, er ist ein reifer Mann, und läßt sich, lebenslustig, leichtsinnig, verderbt von den Manieren der großen Welt, von einem Heuchler ein Mädchen von Stande, als Eine aufschwatzen, die keinen Ruf zu schonen hat. Ein unsittliches Beginnen, ohne Frage, aber der ältere Lebensphilosoph, wie er sich erscheint, wird gedemüthigt, und in dieser Demüthigung erwacht sein besseres Gemüth, er lernt sein Herz kennen, und diese Thorheit macht sein Glück und seine Besserung. Könnte man ihn wol ertragen, wenn er jung wäre, wenn ihn eine sentimentale Liebe begeisterte? Kotzebue nimmt es nicht so genau, sein junger Sausewind ist sterblich verliebt, läuft aber allen Mädchen nach, und hat sogar mit seinem berühmten Vater, der jetzt ein Greis ist, ein und dieselbe Maitresse. Das ist doch gewiß komischer, als Alles, was unserm altväter'schen Schröder gelungen ist. Dieser Greis, der Vater, treibt es noch ärger, und weder Verfasser noch Zuschauer, die doch so leicht verletzlich sind, nehmen einen Anstoß daran. Im „Ring" sind alle Situationen komisch, im Kotzebue alle veraltet, abgenutzt, anstößig, und das lockere, widerwärtige Gewebe nicht, wie bei Schröder, durch eine ernsthafte Geschichte, oder spannende Begebenheit und Verwicklung im Gleichgewicht gehalten. Aber doch! das Duell, die Armuth, die Nähterin, die Braut des Sohnes, die dessen Vater in nicht reiner Absicht besucht. Dieses Duell ist, man weiß nicht, soll man sagen mit mehr Unverschämtheit, oder noch größerer Ungeschicktheit aus Schröder's „Fähndrich" genommen. Ein junger, völlig

hülfloser Mensch will durch eine aufgeschriebene Adresse eine seit vielen Jahren kranke Mutter, die ohne ihn verschmachten muß, retten; er gibt dieses Blatt einem reichen Greise, und will nun sterben, wenn er die unglückliche Mutter versorgt weiß. Bei Kotzebue thut dasselbe ein verabschiedeter Officier, aber für eine junge Frau, er gibt das Blatt dem verdächtigen Sausewind, dessen Grundsätze zum wenigsten als sehr leichtsinnig erscheinen, der aber noch nicht selbständig ist, sich aber dann freilich, wie alle solche Bühnengeschöpfe, eben so edel als geistreich erweist. Was bei Schröder rühren kann, weil es als nothwendig erscheinen mag, ist hier überflüssig, unzweckmäßig, und deswegen albern. Man zähle, wie oft seitdem auf allen unseren Theatern dieses sittenlose Stümperwerk mit Beifall gegeben ist, wie oft berühmte Schauspieler auf diese Gastrollen reisen, aus denen sich, weil sie so elend und unwahr gezeichnet sind, nicht viel machen läßt: und vergleiche, wie selten seitdem Schröder's witzige und sittliche Lustspiele, und ohne sonderlichen Beifall gegeben sind, und man leugne dann noch, daß unsere Bühne bedeutende Rückschritte gemacht, daß sie ihre Bestimmung verloren habe!

„Der Taubstumme, oder der Abbé de l'Epée", von Kotzebue, nach dem Französischen.

Es war eine seltsame Anmuthung, daß das Publikum dies Wesen für Schauspiel und Handlung nehmen sollte, wo die Begebenheit ganz in der Vorzeit liegt, die Entwicklung hinter dem Theater geschieht, und die Hauptperson

eines Werkes, das nur durch Wort und Rede wirken kann, ſtumm iſt und alſo niemals ſpricht. Eigentlich war dieſes ſentimentale Ungeheuer ſchon ein Vorſpuk des bekannten Hundes und alles ſpätern Gethiers auf der Bühne. Indeſſen hat dieſe ſchwache verkehrte Compoſition damals in Frankreich Effekt gemacht, und macht ihn auch noch jetzt in Deutſchland —; für den wohlthätigen Abbé faßte Iffland eine Zärtlichkeit, ſodaß er ihn zu ſeinen beſten Rollen rechnete, und ſo hat ihn hier im vorigen Jahre Herr Schwartz von Wien auch als Gaſt trefflich gegeben, der ſich nachher im Lorenz Stark noch mehr zu ſeinem Vortheil zeigte. Man ſah ſogleich, daß dieſer Mann noch ein Zögling der guten alten Schule iſt.

Die Bemühung des Abbé l'Epée, die Taubſtummen der Geſellſchaft nützlich zu bilden, und dadurch ihr Elend zu lindern, hat ſeinen Namen berühmt gemacht und ihn zu den Wohlthätern des Menſchengeſchlechts geſtellt. Doch ſcheint es faſt, daß man in Deutſchland ſeinen Charakter nur aus Kotzebue's Ueberſetzung eines ſchlechten Stückes kennt; ich ſehe wenigſtens, daß unſer Converſationslexikon nur ungefähr ſoviel von ihm erzählt, als das Schauſpiel uns lehrt, und man erlaube daher, die Sache, wie ſie war, in das Gedächtniß zurückzurufen, woraus man erfahren wird, daß dieſer Proceß, um welchen die Bühne den Abbé verherrlicht, vielleicht der einzige Flecken ſeines ſchönen wohlthätigen Lebens war, und daß das Schauſpiel gar nicht hätte geſchrieben und eben ſo wenig überſetzt werden ſollen.

Am 1. Auguſt 1773 fand der Einnehmer eines Dorfes in der Picardie, als er nach Hauſe kam, einen taubſtummen Knaben, der mit Lumpen bedeckt war, auf dem Boden liegen. Er gab ihm Kleider, Eſſen, Wohnung, und behielt ihn bis zum 2. September bei ſich, worauf der Knabe auf

Befehl des Polizeilieutenants nach Bicetre abgeführt wurde. Hier blieb er bis zum Juni 1775. Als er, Krankheits halber, in ein Spital kam, interessirte sich eine Nonne für den Armen, die ihn dem Abbé l'Epée empfahl, der umsonst die Taubstummen unterrichtete. Der Abbé, der sich so viel, als er konnte, von den Umständen unterrichtete, reichte bei dem Kriegsminister St. Germain eine Note ein, und dieser setzte sogleich die Marechaussee des ganzen Landes in Thätigkeit, um die Aeltern dieses Kindes zu entdecken. Auf diese Veranlassung schrieb eine Dame von Toulouse, daß 1773 sie hier den Sohn des Grafen Solard gesehen habe, der taubstumm und elf Jahr alt gewesen; im August sei er abgereist, und nicht wieder zum Vorschein gekommen. L'Epée sah den Brief, und war, obgleich nicht alle Umstände paßten, gleich rasch hin überzeugt, sein Taubstummer sei dieser junge verschwundene Graf. Indessen blieb er still, unterrichtete seinen Zögling, bis einst eine Frau, die die Neugier herbeigeführt hatte, ausrief: Ei, das ist ja der junge Graf Solard! Auf Befragen erklärte sie, sie sei lange als Gesellschafterin bei der Mlle. Desgodets, der Großtante des kleinen Solard gewesen, und habe das Kind wöchentlich wenigstens einmal gesehen, welches damals auf St. Louis in Pension gewesen sei. In die Pension geführt, erkannten die Vorsteherinnen, Mutter und Tochter, ihn für den jungen Grafen. Eine Magd des Großonkels des jungen Grafen, die ihn oft aus dieser Pension abgeholt hatte, erkannte ihn ebenfalls. Nun erfuhr l'Epée, daß der junge Solard zu Clermont in Beauvoisis geboren sei, und sich dort seine ganze mütterliche Familie befinde. Er begab sich also mit seinem Schützling dahin, wo er von neun und zwanzig Personen, alles Alters und Standes, erkannt wurde; nachher in Paris erkannte ihn selbst der Vater der

Gräfin Solard. Dies geschah im Oktober 1777. Ein gewisser Cazeaux, Clerc eines Procureurs, mit welchem der junge Solard im Jahre 1773 von Toulouse abgereist war, wurde hierauf, auf Veranlassung des Criminalgerichtes arretirt und als Gefangener nach Paris geführt, im Mai 1778. Seine Vertheidigung war aber so klar, daß sich vor unbefangenen Richtern die Sache gleich hätte endigen müssen. Er bewies nämlich, daß jenes Kind, welches er auf der Landstraße sollte ausgesetzt haben, im Januar 1774 zu Charles in Cominges gestorben sei, als er mit ihm aus den Bädern von Bagnieres zurückgekommen; das bewies ein Auszug aus dem Kirchbuche. Aber selbst abgesehen von diesem Beweise, so konnte der Schützling des Abbé's unmöglich der Graf sein, denn man hatte jenen schon den 1. August 1773 auf der Straße von Peronne, 200 Lieues von Toulouse gefunden, der junge Graf war aber erst den 4. September von hier abgereist, als sich jener Taubstumme schon im Bicetre befand. Auch hatte dieser weder seine vorgebliche Schwester, noch das Bildniß seiner Aeltern, ja selbst diesen Cazeaux nicht wieder erkannt, mit dem der Graf doch jene Reise gemacht hatte. Die Schwester selbst, und andere Personen aus Toulouse, die den jungen Grafen täglich gesehen hatten, leugneten auch, daß dieser Gefundene es sei. Auch behauptete Cazeaux, beide Taubstummen seien sich völlig unähnlich, und jene früheren Aussagen von Menschen, die das Kind nur selten ansichtig geworden, könnten nicht von Gewicht sein. Auch erkannte der Schulmeister von Toulouse, der den Grafen unterrichtet hatte, den Schützling nicht, und dieser eben so wenig seinen Lehrer. Die Leidenschaft der Untersuchenden war aber schon so hoch gestiegen, daß ihnen alles dies nicht genügte; man wollte durch einen Ueberzahn die Identität des Schützlings mit dem

Grafen beweisen; nur war der Unterschied, daß dieser den Zahn in der untern Kinnlade, der Gestorbene ihn aber in der obern gehabt hatte; der angeklagte Clerc wurde, aller Bitten ungeachtet, in strengem Verwahrsam gehalten, und wurde nur frei, nachdem er an das Parlament appellirt hatte. Er mußte aber im August 1779 mit dem Abbé, dem jungen Taubstummen und einer Commission, welches auf Kosten der Regierung geschah, nach Toulouse reisen, um noch an Ort und Stelle Alles genauer zu untersuchen, weil das Todeszeugniß von Charles den Richtern nicht genügte. Der Schützling des Abbé erkannte keinen Palast, Platz, nichts in seiner Geburtsstadt, selbst nicht das Haus, wo der Graf seine Kindheit verlebt hatte. Die Einwohner erkannten ihn nicht als Solard, obgleich seine Schwester von Allen erkannt wurde, auch ihm waren Alle, die er sah, fremd. Dasselbe geschah in Albi, wo der Vater des Solard gestorben war und mit seiner Familie lange gelebt hatte. Von mehr als hundert Zeugen wurde übereinstimmend ausgesagt: daß der angeklagte Cazeaux mit dem jungen Grafen in den ersten Tagen des September abgereist sei, daß Viele ihn im September auf dem Wege nach Bagnieres gesehen hatten, daß Einwohner von Toulouse, und unter diesen angesehene Familien mit ihm, den sie persönlich kannten, sowie mit Cazeaux, im Monat September in Bagnieres gewesen. Mehr als hundert andere Zeugen sagten aus, daß der Aufseher und das Kind zu Charles im Oktober angekommen waren; viele der Zeugen waren ebenfalls von Bagnieres zurückgekommen, der Graf hatte bei der Familie Cazeaux gewohnt, und bei dieser war er im Januar an den Kinderblattern erkrankt und gestorben. Der vorgebliche junge Graf wurde weder zu Bagnieres noch Charles von irgend Jemand für diesen anerkannt. — Das Grab wurde

geöffnet, Boden und Gras zeigten, daß seit jener Zeit Niemand an dieser Stelle war beerdigt worden; man fand die Gebeine und auch jenen Ueberzahn, der so viel beweisen sollte. Der Graf war also wirklich gestorben, daß der zu derselben Zeit in Bagnieres und der Picardie sein konnte, war physisch unmöglich, und die Unschuld des Cazeaux war unzweifelbar erwiesen. Nun, ziemlich spät, kamen die leidenschaftlich Verirrten auf die bestimmtere Untersuchung, wer der gefundene Taubstumme sei. Aus vorgefaßter Meinung hatte der Abbé einige frühere Anzeigen aus der Picardie vernachlässigt, von dem Roman geblendet, den die Nachrichten aus Languedoc in seiner Phantasie erzeugt hatten. Die Familie des gestorbenen Chirurgus Blondel zu Mehericourt, fünf Söhne und drei Töchter, Alle über fünfundzwanzig Jahr, sagten aus: daß im Mai 1773 zwei junge Leute, der eine ein Taubstummer, bei ihrem Vater gebettelt; der Sprechende hatte erzählt, sie wären aus den Niederlanden zwischen Charleroi und Namur gebürtig: ihr Vater, der in einer Steinkohlengrube gearbeitet, sei gestorben. Der Chirurg behielt den Redenden, um seine Heerde von ihm hüten zu lassen; da ihm aber der Taubstumme unnütz und beschwerlich war, so beschloß er, beide fortzuschicken. Alexander, der Sprechende, fiel nun auf den Gedanken, sich von dem Stummen loszumachen. Er brachte ihn nach einem Dorfe, das eine Meile entfernt war, und ließ ihn dort. Der Chirurgus nahm ihn wieder von dort zu sich; da der Stumme sich aber von neuem schlecht aufführte, so sagte er in Mitte Juli 1773 dem Alexander, er würde sie beide als überlästig entfernen. Hierauf führte Alexander seinen Bruder nach Orvillé und ließ ihn dort. Nach kurzer Zeit erfuhr der Chirurg, daß ihn Leraux aufgenommen habe, und daß man Anstalt treffe, ihn nach Bicetre zu

ſchicken. — In Orvillé ſelbſt ſagten zwei Bauern aus, daß den 17. oder 18. Juli zwei Bettelnde am Abende zu ihnen gekommen ſeien, der jüngſte ſei taubſtumm geweſen; man habe ſie im Stall ſchlafen laſſen; am Morgen hätten ſie nur noch den Stummen gefunden. Der Bauer behielt dieſen acht Tage bei ſich, ging nach Cuvilly, wo er Geſchäfte hatte, und das Kind lief ihm nach, konnte ihm aber, weil der Bauer zu ſchnell ging, nicht folgen, blieb zurück, und ſo fand ihn Leroux, der ihn alsdann nach Bicetre ſchickte. — So iſt dieſe ſonderbare Geſchichte; ſo ſchnell ließen ſich Richter und Publikum verblenden, gingen der Wahrheit, wie gefliſſentlich, aus dem Wege, um einen Roman zur Wirklichkeit zu erheben, einen Unſchuldigen eines ſchweren Verbrechens anzuklagen, der 140 Lieues, in Ketten, ſeiner Ehre beraubt, geſchleppt wurde, dann dreizehn Monat im Kerker ſaß, ſeine Geſundheit einbüßte, und auch nachher nur bedingungsweiſe ſeine Freiheit wieder erhielt. (So erzählt La Harpe im Jahre 1780, im 3. Bande ſeiner „Correspondance litteraire" ungefähr die Sache.) L'Epée, der Wohlthäter, iſt es alſo, der aus leidenſchaftlicher Verblendung dieſen unſchuldigen Cazeaux verfolgt und ihm dieſe Leiden zubereitet; Eigenliebe, Eigenſinn, Scham zu widerrufen, und Luſt eine chimäriſche Begebenheit zu einer wirklichen zu erhöhen, erhitzen einen trefflichen, rechtlichen Mann ſo ſehr, daß er lieber das Schlechte thun, als ſein Unrecht einſehen will. — Sollte ein Schauſpiel aus dieſer Begebenheit, die den Abbé erniedrigt, gemacht werden, ſo mußte der Unſchuldige wol die Hauptperſon ſein, und der Abbé in einem Lichte erſcheinen, das uns ſeine Verirrung und die Schwäche des Menſchen zeigt. — Nach allem oben Erzählten wird es unglaublich ſcheinen, daß durch einen Ausſpruch des Chatelet zu Paris vom

8. Juni 1781 der Taubſtumme dennoch wirklich für den Grafen erkannt und in deſſen Rechte eingeſetzt wurde. Der Abbé wurde von einem Großen beſchützt. In der Revolution 1792 ward jenes Urtheil wieder aufgehoben, und Bouilly ſchrieb ſein armſeliges Schauſpiel, das lauter Unwahrheiten enthält, welches uns Kotzebue als hiſtoriſches Drama verdeutſchte, indem er ſogar den Namen Solard wieder herſtellte, den der Franzoſe verändert hatte. Der Abbé ſtarb 1784 und der angebliche Solard als gemeiner Küraſſier im Hoſpital.

„Die Stimme der Natur", von Schröder.

Warum nennen die Ausländer noch ſo oft das empfindſame oder rührende Drama das deutſche Schauſpiel? Wir haben es von den Franzoſen empfangen, und die Engländer hatten die bürgerliche Tragödie noch früher. Durch Iffland und Kotzebue war freilich unſere deutſche Bühne zu einſeitig auf kleinliche Scenen und Familiengemälde hin gerichtet worden, und der Geſchmack, der bei uns immer einſeitig zu bleiben ſcheint, hatte die ächte Tragödie gewiſſermaßen verbannt und konnte das eigentliche lachende Luſtſpiel nicht mehr ertragen. Um ſo ſtärker mußte die Kritik gegen dieſen Mißverſtand eifern, als dieſe verfehlten kleinlichen Zeichnungen, um ſo mehr ſie unrichtig und verzerrt wurden, ſich um ſo heftiger anmaßten das Höchſte der Menſchheit auszuſprechen, Freiheit, Tugend und Sitte zu lehren, und gegen Alles, was in den engen

Kreis ihres albernen Mißverständnisses nicht paßte, Krieg zu führen. Diese Zeiten sind vorüber und jene Kritik, die vor dreißig Jahren angefeindet und herzlos gescholten wurde, weil sie Albernheit gemißbrauchter Empfindung aufdeckte, hat den Sieg davongetragen. Soll sich der Deutsche wirklich Glück dazu wünschen? Dieser Sieg wäre mehr als ein scheinbarer, wenn nicht blos eine neue Partei eine ältere, wenn nicht eine noch engere Einseitigkeit eine frühere abgelöst hätte. Es scheint wirklich, man habe Diderot's Hausvater völlig vergessen, der in seiner Art durch Ausführung, Gesinnung, feine Charakterzeichnung und ächten Pathos immer ein Meisterwerk und Muster bleiben wird. „Die Jäger", „Verbrechen aus Ehrsucht", und einige ältere und spätere Dichtungen dieser deutschen Schule werden, erreichen sie auch jenes dramatische Vorbild bei weitem nicht, mit allen Fehlern lobenswerthe Versuche sein. Unsere ächt deutsche „Minna von Barnhelm", die sich halb dieser Form anschließt, steht noch unübertroffen da, und soviel auch versucht und mißlungen ist, so sind doch gewiß auf diesem Felde noch reiche Ernten für den deutschen Dichter, der seine Kunst und den Charakter seiner Nation versteht, zu sammeln. Nimmt man mit einigen neueren Kritikern, die ich sonst ehre, an: es könne und dürfe keine bürgerliche Tragödie geben; so muß man vom „Arden von Feversham" bis auf „Barnevelt" und Moore's „Spieler" hinab viele Werke aus der Zahl der Gedichte streichen; und „Othello" selbst ist doch mehr bürgerliches als heroisches Trauerspiel. Die Behandlung wird wol, so gut wie bei den höheren Tragödien, die Aufgabe rechtfertigen oder verdammen, und man möchte vielleicht mit ähnlichen Gründen das Lustspiel auf die niedrigeren Klassen der Gesellschaft einschränken können, und die glänzendsten

Werke Shakspeare's und anderer Engländer, von der Komödie ausschließen.

Da das Drama so unmittelbar das Leben berührt und von der Gegenwart ausgeht, so sind ihm auch alle Gestaltungen, Arten und Abarten zulässig, insofern sie nur das Schauspiel nicht selbst auflösen, und die Höhe und Wahrheit erreichen, die in den verschieden gezogenen Grenzen möglich ist. Fällt die Katastrophe der bürgerlichen Tragödie leicht der Criminaljustiz anheim, so ist das neuentdeckte Schicksal vielleicht dem poetischen Sinne noch widerwärtiger, und Otway, Lillo, Moore sollten wol gegen unsere Werner, Müllner, Grillparzer und Raupach auf geradem Wege der Vertheidigung und ohne Sophismen ihren Proceß gewinnen dürfen.

Es gibt ein Drama, welches rührt und das selbst erschüttern darf, in welchem aber (ohne jene weichliche Empfindung, die in ihrer Krankheit alle Tragödie zerstört) schon die Grundbedingung liegt, daß es heiter und befriedigend sich auflösen müsse. Einige Arbeiten Schröder's sind in dieser Art vortrefflich, und man darf den „Fähndrich" und den „Vetter aus Lissabon" neben dem „Hausvater" Diderot's nennen, wenn die Aufgabe auch anders gestellt und gelöst ist, und jene Feinheit und Menschenkenntniß nicht zuläßt, die ein junger Dichter beim Diderot studiren kann. Den besten Arbeiten Schröder's schließt sich dieses vorzügliche Schauspiel „Die Stimme der Natur" an, das wir in unseren Tagen der Verwirrung mit noch mehr Dank, als etwa vor zwanzig Jahren, annehmen sollten. Es kann für ein Original gelten, so treffend auch englische Sitten und Charaktere gezeichnet sind. Der Humor des jungen, wilden Mannes, der sich von seiner liebenswürdigen Frau hat scheiden lassen und seitdem, ohne

es sich zu gestehen, in sie verliebt ist, ist sehr originell und unterhaltend. Hastings, ein edler Freund, der Alles vermittelt und zum Guten lenkt, ist, ohne daß er Phrasen und Empfindsamkeit spricht, ehrenwerth, die Entwicklung und Erkennung ist auf eine große Weise erschütternd, und das Elend, die Unthat, welche die Verwicklung und Spannung herbeiführt, nicht so drückend und kleinlich, wie es eine Zeit lang in den deutschen Dramen üblich war. Am originellsten und vortrefflichsten ist der alte menschenfeindliche Lord gezeichnet, und man sieht wohl, daß Schröder diesen Charakter für seine große, darstellende Kunst zubereitet hatte. Dieser bietet auch, und selbst dem geübten, ausgezeichneten Künstler, ein schwieriges Studium, und dürfte wol nur von wenigen der jetzt lebenden genügend ausgeführt werden.

Dieses Schauspiel arbeitete Schröder im Jahr 1807 nach einer englischen Farce „Every one has his fault". Um diese Zeit dichtete Schröder sehr viel nach neueren und vorzüglich älteren englischen Dramatikern, wie wir (S. 237. Bd. II.) aus Meyer's „Lebensgeschichte" des Künstlers erfahren. Ich habe schon früher diese lehrreiche Schrift empfohlen und sie sollte gewiß in der Sammlung eines Schauspielers, dem es mit seiner Kunst Ernst ist, nicht fehlen. „Mir hat (sagt Meyer S. 238.) die Durchlesung so viel Vergnügen gewährt, daß ich es für eine der gelungensten Bearbeitungen Schröder's halte, obgleich er es auf eine Bühne unter französischer Botmäßigkeit nicht bringen durfte, weil die Handlung in London vorgeht. In Berlin ist es, zum ersten Mal am 8. Mai 1812, mit lautem Beifall aufgeführt, nach welchem Iffland den bis dahin verschwiegenen Namen des Verfassers nannte, und diesen in seinen Briefen mit herzlichen Lobsprüchen überhäufte. Ich meine, es müsse überall gefallen."

Wie sehr das Meiste, wol Alles Schrödern gehört, sehen wir aus einem Briefe Schröder's (S. 239). „Der Brief, den Sie für ächt Englisch erklären, gehört mir ganz. Das Stück, nach welchem ich die Stimme der Natur gemodelt habe, ist mehr Posse als ernsthaft; ich konnte unmöglich viel davon gebrauchen."

In diesen Jahren 1807 und 1808, in welchen Schröder vielleicht zu fleißig war, hatte er auch die Absicht, den Massinger, der damals selbst von den Engländern noch vernachlässigt war, auf die deutsche Bühne zu führen. Er wollte die Direktion wieder übernehmen, selbst wieder spielen und durch diese seine dramatischen Arbeiten dem sonderbaren Geschmack entgegen treten, der, wie er ebenfalls der Meinung war, unsere Bühne völlig aufzulösen drohe. Von allen diesen Projekten gelang, durch die Zeitumstände gehingert, wenig oder nichts, und Schröder wurde der Bühne zum zweiten Male überdrüssig. Am 5. März 1816 schreibt er endlich, nicht gar lange vor seinem Tode (S. 339): „Meine Theaterschmierereien habe ich an den Mann gebracht. Auf Ostern sende ich Alles mit Buchhändlergelegenheit an Theodor Hell. Einige bekommt er in dieser Woche. Er mag damit machen und erwerben so viel er will, verändern nach Belieben; nur soll er sie nicht drucken lassen, und meinen Namen dazu nennen. Ich habe mich nicht entschließen können, der hiesigen Bühne etwas zu geben. Man sieht ja auf ihr lieber das elendeste Zeug, als Stücke von mir, die gefallen haben."

Theodor Hell mußte sich gewiß durch das Vertrauen dieses Veteranen und des größten Schauspielers der neueren Zeit hochgeehrt fühlen. Von der großen Anzahl dieser Theaterstücke, von denen freilich viele nur Skizzen sein mögen, sind hie und da einige mit Beifall gegeben, oder

nicht sehr beachtet worden. Sind mehrere so vortrefflich, wie „Die Stimme der Natur", so sollten die Theater nach ihnen geizen. Bedenklich ist es freilich, wenn Dieser und Jener, wie auch schon geschehen sein soll, an diesen Sachen ändert und hinzufügt, und ich würde, ungeachtet des Verbotes des Meisters, für die Bekanntmachung durch den Druck sein, weil sie dadurch ein Gemeingut für Deutschland würden, aus dem Jeder, der sich die Fähigkeit zutraute, nehmen und verbessern könnte, dann aber auch der Kritik in seiner Blöße sichtbar würde, wenn er, wie es so oft geschieht, verschlechtert hätte.

Bei Eröffnung der Bühne auf dem Bade, die nicht, wie Jeder fühlen muß, mit einer Farce geschehen konnte, da alle Einwohner noch den Schmerz über den Verlust eines allgemein verehrten Fürsten nachempfanden, gab Th. Hell aus seinem Vorrath dieses Drama dem Theater als ein gutes und der Gelegenheit anpassendes. Der Redakteur eines Blattes kann nicht jedes Wort seiner Mitarbeiter vertreten, oder jeden thörichten Aufsatz verständig machen wollen: aber die unnütze Nachricht von der Aufführung der „Stimme der Natur", die sich im Blatte „Einheimisches" Nr. 11 befindet, hätte Th. Hell ausstreichen sollen, wo ein D. v. L. mit dem Ausdruck der Verachtung anfragt: was diesem Stücke in Dresden die Ehre der Aufführung habe verschaffen können. In Dresden? Wo die „Sieben Mädchen", die „Galeerensklaven" u. s. w. so oft und mit Beifall gegeben sind? Im Sommer, auf dem Bade, wo man mit dem Schwächsten oft mit großmüthiger Nachsicht zufrieden ist? — Man sieht wohl (und dergleichen geschieht jetzt an vielen Orten), gute, ältere Schauspiele und Komödien sollen als schlecht und unbrauchbar verrufen werden: dagegen empfiehlt man denn jene Uebersetzungen französischer

Bagatellen, die in der Regel im Deutſchen unwitzig werden. Es iſt natürlich, daß jeder Markt ſeine Sprache führt, nur kann dergleichen nicht für Kritik gelten.

„Flitterwochen", nach dem Franzöſiſchen.

Eine Variation deſſelben Thema, das uns ſchon vor Jahren in einem nicht unbeliebten Luſtſpiel: „Strudelköpfchen" iſt gegeben worden. Das neuere iſt nur weniger fein und unterhaltend. Ein franzöſiſches Vaudeville nimmt in Jahr und Tag dieſelbe Geſchichte vielleicht noch etwas ſchroffer und geringer, und wir ſehen ſie dann wol in Deutſchland wiederum ohne die witzigen leichten Arietten und ohne das franzöſiſche gewandte Spiel. Schröder ſchreibt vom „Strudelköpfchen" im Jahre 1807 (ſ. Meyer Bd. II. S. 221.): Es iſt Schade, daß man ein ſo gutes Stück wie „Gaßner der zweite" in ein Nachſpiel verwandelt. — „Aehnliche Sünden", fügt Meyer hinzu, „ſind täglich anzuklagen." — Gewiß iſt dieſer „Gaßner" von Schink ein gutes Luſtſpiel, und für jene Zeit lobenswerth nach Shakſpeare's „Taming of the Shrew" (die Widerbellerin, die böſe Sieben) bearbeitet. Es iſt ſchon einmal geſagt, daß es eine Art Barbarei iſt, ein gutes wahres Luſtſpiel zu einem Nachſpiel zu verkürzen, und ſo gleichſam die Quinteſſenz und die grellen Effekte in Kürze zu genießen, die doch nur durch die Motive, durch die dramatiſche Ausmalung und Steigerung einen Werth haben können. Wünſchenswerther wäre es freilich noch, mit wenigen

Auslassungen und verständigen Aenderungen das Original selbst auf der deutschen Bühne zu sehen, denn jener mit Recht gelobte „Gaßner" Schink's hat schon sehr viele Schönheiten, manche Episode und Person des Originals nicht brauchen können, die doch dem, der vergleicht, unentbehrlich scheinen werden, da Shakspeare nicht blos Episoden und Personen häufte, um den Raum auszufüllen, sondern durch die sogenannten Nebensachen seine Hauptsache immer nur erklärte und in ein helleres Licht setzte.

„Die Benefiz-Vorstellung", nach dem Französischen.

Sollte einmal das Theater selbst und die Gebrechen und Armseligkeiten der Schauspieler zum Gegenstand des Lustspiels, und der Stand des darstellenden Künstlers dem Spott der Zuschauer preisgegeben werden, so ließen sich wol tiefer gehende Mängel und Thorheiten der Zeit vorführen, als hier geschehen ist, wo auf oberflächliche Weise alte, längst gekannte Späße, mit flachem Witze vorgetragen werden. Wahrscheinlich ist im Französischen die Posse doch schärfer und trifft diesen und jenen Bekannten in Paris. Die Aufgabe selbst ist eine mißliche, auch wenn sie eine stärkere Hand ausführen will. Wird das Lustspiel wirklich gegen das Theater und mit Bitterkeit gerichtet, so spricht der Dichter am Ende doch gegen sich selbst, und will er ein System lehren, um ein anderes zu vernichten, so kann er schwer einer gewissen Pedanterie entgehen, die ein Kennerauge, oder das eines unbefangenen Zuschauers früh genug entdecken wird. Der sehr merkwürdige Poetaster des be-

rühmten Ben-Jonson gibt davon ein merkwürdiges Beispiel. Die englische Bühne hatte sich kaum gebildet, sie hatte so eben die Höhe erreicht, zu welcher sie sich späterhin nie wieder aufschwingen konnte, Jonson selbst hatte kaum eine nicht weit greifende Autorität errungen, und erfreute sich des Beifalls nicht zahlreicher Gleichgesinnten, als er mit der ganzen Kraft seines ungestümen Geistes alles das verächtlich machen und vernichten wollte, was ihm selbst noch vor wenigen Jahren zum Vorbilde gedient hatte. Die heftige persönliche Satire gegen Dichter wie Schauspieler kränkte, sie brachte die erste bedeutende Störung in der bis dahin ruhig und rasch vorschreitenden Bildung des Theaters: das aber, was Jonson einseitig, wenn auch mit Gelehrsamkeit durchsetzen wollte, geschah so wenig, daß er im Gegentheil nur seine Gegner selbst vermehrte. Jonson war selbst zu jung und zu wenig mit dem Umfange und der Bedeutung des Gegenstandes bekannt, den er bekämpfte. Er war schon und wurde noch mehr ein großer Dichter, konnte aber nie seine eigene Pedanterie inne werden, weil sein großes dramatisches Talent, seine Kraft und Vollständigkeit auf dieser Einseitigkeit gegründet und eins mit ihr war. Er kämpfte mit ehrlichen Waffen gegen die größten Erscheinungen, weil er die irrige Ueberzeugung hegte, daß sich der freie Geist und die Unendlichkeit der Erfindung in Begriff und immer zu erklärende Allegorie müsse auflösen lassen, und alle Formen, die aus der ächten Begeisterung hervorgingen, erschienen ihm als Willkür, sodaß seine zu eilige Kritik nicht zur ächten Besinnung kommen konnte, sondern nur an den Außenwerken streifte, ohne je den inneren geistigen Mittelpunkt auch nur zu berühren. Wollen doch Viele auch in unseren Tagen, mit geringerer Gelehrsamkeit und schwächerem Talent uns wieder diesen Schema-

tismus beibringen, indem sie meinen, jede Poesie müsse sich in Begriffe auflösen lassen; Viele nicht einsehen können und wollen, daß jedes Kunstwerk, nicht blos das des Poeten unerschöpflich und unergründlich in gewissem Sinne sein müsse, weil es ohne diese sich aus jedem Standpunkt neu erzeugende Fülle von Beziehungen und Anschauungen kein Kunstwerk sein könnte. Das Verstehen des Kunstwerkes ist ohne alle jene scheinbar philosophischen Begriffe möglich, und oft um so inniger, um so schwerer der Genießende die Ausdrücke findet, um so später sie selbst dem einseitigen Kritiker zu Gebote stehen. Selbst die eigentliche Allegorie läßt sich nicht mit so dürren Anmaßungen handhaben, wenn man nicht alle Kunst in trockenes Schema und zugleich in Charaden und Räthselwesen verwandeln will, wo dann die prosaische dürftige Erklärung und Auflösung Gedicht und Kunst zu einer unerfreulichen, wenn nicht lächerlichen Leblosigkeit herabgewürdigt. Mit ähnlichen alchemistischen Kunststücken will man aber jetzt nicht blos kritisiren, sondern auch dichten, um nach sicheren Vorschriften und untrüglichen Recepten Blei in Gold zu verwandeln. Wenn Ben-Jonson das Streben seines Zeitalters und die Aufgabe der dramatischen Poesie nicht verstand, so ist er wenigstens dadurch gerechtfertigt, daß seine Begeisterung, durch welche er große Werke und Muster hervorbrachte, mit diesem Mißverständniß eins war: wie dieselbe Erscheinung sich in dem größeren Cervantes auf ähnliche Weise wiederholt, der auch ungenügend, wenn gleich verständig, gegen Lope de Vega und das vielseitige Streben kämpfte, welches dieser mächtige Genius entzündet hatte. Cervantes konnte aber in seinen eigenen dramatischen Produktionen (vorzüglich in den späteren) nicht wie Ben-Jonson ein Gewicht in die andere Wagschale legen, durch welches der Engländer, wenn auch

nicht niederzog, doch wenigstens ein Schwanken und nachher ein Gleichgewicht hervorbrachte, wodurch vielleicht verhindert wurde, daß der herrlichste Aufflug und die großartigste Erhebung nicht durch Uebertreibung und bewußtvolle Steigerung in das Thörichte und Abgeschmackte ungehemmt überschlug. Manche Zeiten und Kunstschulen haben dergleichen erlebt.

Was in unseren Tagen der witzige, von Geist und Laune übersprudelnde Sheridan in London mit seinem „Critic" wollte, ist ihm wol selbst nicht ganz klar gewesen. Die Persönlichkeit seines erfindungsreicheren Nebenbuhlers Cumberland hat er mit bitterer Satire dargestellt, die Absicht, diesen kenntlich zu machen und zu verletzen, ist ihm gelungen, seine übrigen Streiche gegen das Theaterwesen fallen flach, oder ganz neben bei, und derjenige, der (zwar viel später) den deutschen „Pizarro" Kotzebue's auf die Bühne von London brachte, hatte wol kein Recht dazu, Mißbräuche oder Geschmacklosigkeit zu rügen. Die Art, wie Shakspeare in seiner „Sommernacht" auch die Verkehrtheit eines unkünstlerischen Theaters, das seine Aufgabe völlig mißversteht, in die Lieblichkeit seiner reizenden Phantasien ebenfalls bizarr hineinspielen läßt, ist so einzig und unnachahmlich, daß man diese Wunderlichkeit mit keiner anderen Erscheinung vergleichen darf. Unnachahmlich ist diese Parodie, so oft dies seltsame Thema auch mit mehr oder minder Glück ist variirt worden: es hat in allen Variationen immer seine Bedeutung und das Verständniß verloren. Für die meisten Theaterfreunde ist aber auch jetzt der wahre Sinn des Spaßes untergegangen, denn da wir seit mehreren Jahren aus unserem Theater Alles machen, um die eigentliche Bühne zu vergessen, so ist gerade das, was Shakspeare als das Abgeschmackteste und Unmöglichste zeigen will, was seine

unerfahrenen Komödianten ausrichten wollen, jene Wand nämlich, bei uns das Leichteste und so gewöhnlich, daß die Wirkung von mehr als einem bekannten Stücke auf einer solchen zwischengezogenen Wand beruht. Es gibt, wie ich gehört habe, sogar französische Lustspiele, in welchen man zugleich mehrere Etagen sieht, oben, unten, rechts und links Zimmer, und hin und her die Intrigue, ein Haus, so aufgedeckt, wie wir durch Hülfe des diable boiteux in einige hineinblicken. Nicht blos in dieser Anstalt, sondern auch in so manchen anderen, hat unsere Schaulust, die immer das Wahre, Wirkliche will, eine Natürlichkeit, von der auf der Bühne nie die Rede sein sollte, alle ächte Wahrheit zerstört. Wir bequemen uns zu allen Seltsamkeiten, seien sie nur neu und unkünstlerisch, nur nicht zu jenen bescheidenen Forderungen: das zu ordnen, und ein anderes nicht zu berücksichtigen, wodurch uns vom Theater her die Werke Shakspeare's und ähnliche verständlicher würden.

„Das Räuschchen", Lustspiel von Bretzner.

Wie alle Lustspiele dieses Autors leicht von der Oberfläche weggeschöpft, mäßiger Witz, unbedeutende Charaktere, ungenügende Verwicklung und Katastrophe, in einer Sprache, die schon damals nicht leicht und edel genug war. Und dennoch erregt dieses schwache Stück, wenn es gut, oder gar vortrefflich gespielt wird, Wohlgefallen und Freude, und muß jetzt, da das Neue so schnell veraltet, um so mehr geschätzt und anerkannt werden. Da das Stück im Ganzen

hier wirklich vortrefflich, rund, lebendig und mit Ausdruck gespielt wird, so hat es auch mit Recht gefallen, und hat einigemal schnell auf einander mit Beifall gegeben werden können. Herr Burmeister als alter Busch war ergötzlich, nicht minder Herr Pauli als Doktor. Die Scene des Rausches ward mit Heiterkeit und ohne Uebertreibung dargestellt. Vielleicht sollte Busch vorher und nachher noch finsterer, mürrischer und auffahrender sein, um den Contrast noch dreister hervor zu heben. Es läßt sich auch ein Spiel denken, in welchem der Leichtsinn, die Jovialität und Gutherzigkeit des Alten noch mehr hervorgehoben, und die Zeichen des Rausches etwas mehr verschwiegen würden, wodurch die Ausmalung des Charakters noch seltsamer, wenigstens poetischer würde: indessen, wenn dies auch wirklich von trefflichen Künstlern der alten Zeit mehr geschah, kann es doch nicht unbedingt zur Regel gemacht werden, und es ist unbillig, wenn die Erscheinung so heiter und lebendig ist, zu viel anderes zu wünschen; auch kann der Schauspieler über seine Individualität nicht unbedingt hinausstreben, und die Kritik wird ungerecht, wenn sie dies in allen Fällen verlangt. — Wie sehr Mlle. Gley in ihrer Kunst vorschreitet, hat sie in der Darstellung des munteren, übermüthigen Mädchens bewiesen. Herr Heine als Brand zeigte sich sehr zu seinem Vortheil; die eigene Sprache, die er sich für diese Carikatur gebildet hatte, führte er sehr gut und ergötzlich durch. In ähnlichen Rollen wird er ausgezeichnet und immer vortrefflicher werden, jemehr er die sentimentalen, die ihm nicht zusagen, aufgibt. Auch das naseweise, überkluge Kind wurde sehr possierlich von der kleinen Grund ausgeführt. Vor Uebertreibung wird Mad. Hartwig, die die Alte lobenswerth gab, den kleinen Zögling warnen. Mit einem Wort, ein Stück, welches sich

in keiner Rücksicht zu den bedeutenden rechnen darf, wurde durch geistreiches, stets lebendiges Spiel zu einem erfreulichen Geistesgenuß erhoben, und man fühlte sich einmal wieder in die gute alte Zeit der ächten deutschen Komödie zurückversetzt. — Herr Burmeister d. J. mußte zu seinem Nachtheil den zweiten Liebhaber übernehmen, da Herr Pabke wieder abgegangen war, nachdem dieser ihn einmal dargestellt hatte. Das Publikum ist fast immer gegen diejenigen Schauspieler, die sich eine Zeitlang diesen ausfüllenden Rollen widmen müssen, unbillig. Man verlangt etwas unbedingt Vortreffliches, Grazie, Ausdruck, vollendetes Spiel, und bedenkt nicht, daß wenn ein Talent schon zu dieser Höhe gereift wäre, es sich gewiß nicht in den untergeordneten Kreisen des Schauspieles bewegen würde. Dieser junge Mann kann sich hoffentlich in seinem Fache gut ausbilden, wenn es ihm einmal gelingt, bei einer größeren Bühne angestellt zu werden, denn Alles, was man an ihm vermißt, sind hauptsächlich Mängel und Fehler, die sich auch der Beste, so lange er auf kleinen Bühnen viel und unvorbereitet spielen muß, angewöhnt; die er aber auch, wie die Erfahrung so oft gezeigt hat, nachher ablegen kann, wenn er sein Talent auf größeren Theatern übt. Wer irre und furchtsam wird, kann niemals gut spielen: Sicherheit und Vertrauen ist in allen Künsten, vorzüglich den redenden, unerläßlich, und erschafft die Hälfte der Kunst.

„Torquato Tasso", von Goethe.

Bei Gelegenheit der Huldigung Sr. Majestät war es schicklich, diesen Tag auf dem Theater durch ein edles Werk zu feiern. Da der „Tasso" von Goethe hier noch nie aufgeführt war, so bot dieses Meisterstück dem Theater die beste Gelegenheit, sich auf eine würdige Art zu zeigen. Und gewiß, derjenige, der die Schwierigkeiten der Kunst kennt und das große Gedicht versteht, wird, wenn er billig ist, eingestehen müssen, daß die hiesige Bühne auch das Edle und Poetische darzustellen weiß, daß ihr auch zu Zeiten das Schwierigste gelingt, welches manchen Bühnen entweder unmöglich wird, oder wenigstens keine Anerkennung findet. Denn es hatte sich zu dieser Vorstellung, die sehr bald mit Beifall wiederholt werden konnte, jedesmal ein Publikum zusammengefunden, wie es sich wol Dichter und Schauspieler immer wünschen mögen, das durch die feinste Aufmerksamkeit das Kunstwerk ehrte, und durch Einverständniß und Theilnahme die treffliche Darstellung anerkannte, mehr, als es so oft durch betäubenden zweideutigen Applaus geschehen kann, der in Deutschland in unserer Zeit so oft gemißbraucht ist, daß er weit öfter Kälte und Partei, als Begeisterung und Gefühl anzeigt.

Es ist schon früher angedeutet worden, daß dieses Meisterwerk, in welchem der deutsche Laut am zierlichsten und lieblichsten sich vernehmen läßt, in welchem eben so viel Tiefe als Zartheit des Gemüthes sich offenbart, und Wahrheit und Poesie gleichsam Hand in Hand gehen, sich für die theatralische Darstellung weniger eignet. Schwerlich fiel

dem großen Dichter damals, als er sein Schauspiel schrieb, die Möglichkeit ein, es irgend einmal wirklich aufgeführt zu sehen. Erst, als so manche lyrische Dramen, oder auch solche, in denen wenig Handlung ist, mit Glück und Beifall sich auf der Bühne zeigten, wurde auch dieses dichterische Meisterwerk versucht.

Wenn man erwägt, wie sehr dieses schöne und tiefsinnige Gedicht allen jenen Schauspielen ungleich ist, die unsere Theater bunt und grell putzen, oder oft entstellen, in welche Trivialitäten oder Rohheiten unsere Schauspieler sich hineinstudiren müssen, ja wie selbst eine ernste Bemühung sie bei den trivialen oder übertriebenen Charakteren nach und nach auf einen falschen Weg lenken muß, so ist es wol unter diesen Umständen zu viel gefordert, daß ein junger Darsteller den Sinn und die Bedeutung der Hauptperson ganz verstehe und untadelig den ganzen Charakter und den Sinn einer jeden Stelle ausdrücken soll. Man kann zufrieden sein, wenn die Ausführung nur nicht den Eindruck aufhebt, den wir beim Lesen empfangen. Und so ist im Ganzen Herr Becker als Tasso sehr zu loben, er fühlte meist, was er sagte, und sein anhaltender Fleiß, sein ernster Wille, seine schöne Stimme und Deklamation ward anerkannt, Vieles rührte, Manches war trefflich. Sein Auftreten war zu schüchtern und schülerhaft, und das Gefühl, daß nun in jene zarte und vornehme Welt plötzlich die dichterische eintrete, ward nicht klar. Im zweiten Akt war Ton und Geberde gegen die Prinzessin bei weitem zu heftig und stark, und ließ nachher kaum noch eine bedeutendere Steigerung zu. Wie dieses Gedicht in seinen Scenen meist die zarteste und edelste Conversation vorträgt, so muß das Geberdenspiel des Darstellers ebenfalls mäßig, fein, gewandt und zierlich sein, und darf sich wol nur in den

letzten Scenen in jenes verlieren, welches wir in unserer jetzigen Tragödie schon zu viel und zu stark sehen. Am ungenügendsten war der schöne Monolog vorgetragen, der den vierten Akt beschließt. Heftigkeit, Anstrengung und alle Theaterroutine reichen hier nicht aus. Indessen ist die Gesinnung so zart, der Ausdruck so glücklich, das Gefühl so tief und innig, und die Uebergänge, die Pausen geben dem Verstehenden zu viel zu denken und zu empfinden, der ganze Monolog ist so geistig schön, daß vielleicht, auch bei der vollkommensten theatralischen Darstellung, etwas von seiner Innigkeit verloren gehen muß. Was ein Kenner und Verehrer des Gedichtes aber auch erinnern und wünschen mag, so wird er dennoch eingestehen, daß der Darsteller seine höchst schwierige Aufgabe glücklich und im Ganzen befriedigend gelöst habe.

Herr Julius war als Fürst würdig, und traf den gehaltenen edeln Ton weit mehr, als es oft in ähnlichen Rollen der Fall ist. Er nahm hier nicht jenes zu kurze Spiel an und jenen sich selbst immer abbrechenden Ton, der der Würde, oder gar Majestät so entgegen ist, sondern war durchaus edel und poetisch vornehm in Gang, Stellung, Sprache und Geberde. „Wie ich zu Dir gesinnt bin, fühlst Du nicht", sagte er, sowie so viele andere Verse, so oft es das Gedicht erforderte oder möglich machte, mit einer so schönen und rührenden Herzlichkeit, daß diese Rolle, die sonst leicht kalt und zu vornehm werden kann, sehr gewann. Immer muß diesem Künstler nachgerühmt werden, daß seine Darstellungen, die er richtig und wahr auffaßt, durchaus vortrefflich sind, ohne Lücke und Gebrechen. Dieses meisterhafte Spiel war auch das Resultat eines wahren und ernsten Studiums. — Irgend ein Tisch, oder Fußgestell für eine Statue, oder eine Gartenbank könnte wol in

der Nähe sein, um das große Buch aus der Hand zu legen, das der Fürst dann nur bei den Worten: „Auch Tasso hat mich bereichert" wieder aufzunehmen brauchte.

Mad. Schirmer als Prinzessin sprach so, daß man wohl sah, wie tief sie den Sinn ihrer Rolle empfand. Auch diese Aufgabe ist vielleicht in einigen Scenen für jede Theaterdarstellung zu zart und geistig; etwas muß wol verloren gehen, wenn es durch Sprache und Geberde verkörpert werden soll. Der gedehnte, zu stark angegebene Ton der Schauspielerin macht es auch nothwendig, daß die Stellen, in welchen das Gefühl, die Klage und Liebe hervortritt, hernach zu merklich unterstrichen und accentuirt werden müssen. Machte es sich Mad. Schirmer im Anfang leichter (und sie könnte es auch in anderen Rollen), vertraute sie ihrem Organ ohne diese Anstrengung, so würde ihr die Steigerung mehr gelingen, die alsdann auch milder gehalten werden könnte. Man versteht in unserem Theater jedes deutlich, richtig gesprochene Wort; die Bemühung, Sylbe für Sylbe fast stoßend zu sagen, oder mit den Lippen zu kauen, bringt gerade Undeutlichkeit hervor. Daher wird das schöne Talent der verständigen Frau in der Regel mehr im Lustspiel erkannt, in welchem sie leichter spricht und spielt, als in der Tragödie, wo das Organ, meist aus Bemühung, oft versagt. Eine Arbeit der Lippen und des Mundes, um die Worte hervorzubringen, muß man auf dem Theater nie wahrnehmen. Auch die gerühmte Schröder hat diesen Fehler, und ich habe wol junge Schauspielerinnen gekannt, die sich bemühten ihn nachzuahmen. — Ohne Zweifel hat Mad. Schirmer in dieser poetischen Aufgabe wieder bewiesen, daß sie wahren Beruf für das Theater hat, und daß sie Grazie mit Empfindung, Anstand mit tiefem Gefühl zu vereinigen weiß.

Mlle. Gley als Lenore Sanvitale hat befriedigend eine Aufgabe gelöst, die, in gewisser Hinsicht, die schwierigste des Schauspiels ist. Haben die übrigen Darsteller zu sorgen, daß Gefühl und Leidenschaft immer edel erscheinen, so hilft in dieser Rolle weder Situation, noch bewegte Empfindung, noch das Bestechende der poetischen Gesinnung. Sie darf sich nie so hoch wie die Prinzessin erheben, und muß doch stets vornehm und Prinzessin bleiben, das kleinste Anstreifen an eine Soubrette, oder nur die gewöhnliche Vertraute, würde stören. Diese frische Natur und das Adelige, welches die Darstellerin in dieser Rolle zeigte und aussprach, war trefflich. Ihre Deklamation wird immer natürlicher und inniger, Stellung und Geberde sicherer. Der äußerst schwierige Monolog des dritten Aktes gelang ihr über Erwarten, und durch die Grazie dieser Darstellung hat sie bewiesen, daß sie eine Schauspielerin ist.

Die ganze Darstellung läßt sich mit einem schön ausgeführten Concert vergleichen, in welchem Virtuosen, die ihrer Kunst mächtig sind, das herrliche Werk eines großen Meisters vortragen, kein Instrument, kein Ton überschreit, oder fehlt, und der Hörer an dieser gleichmäßigen Vollendung, an dieser wahren Harmonie ein so seliges Behagen, eine so glückliche Befriedigung genießen kann, wie ihm wol nur selten im Theater, dem Concertsaal, oder der Oper geboten wird. Es ist zu hoffen, daß jede Wiederholung die Zuschauer mehr erfreuen wird, und die darstellenden Künstler jedesmal besser spielen, und manche kleine Fehler noch verwischen werden, die darum doch da sein können, wenn sie auch nicht immer von den Hörenden bemerkt werden. Zu bedauern ist es, daß eine Rolle so ganz aus dieser poetischen Harmonie und edeln Melodie herausfiel, nämlich der Antonio des Herrn v. Zahlhaas. Dieser Mann, der sonst

wol seine Aufgaben zu verstehen scheint, war dieser durch ein sonderbares Mißverständniß fast ganz entfremdet. Diese Schroffheit, Unhöflichkeit, der übertriebene Stolz, ja starrer, verletzender Hochmuth, welche er dieser Rolle gab, zerstörten ganz die feine Zeichnung des Dichters und zerrissen jene gerühmte Harmonie der Darstellung, sowie sie die hohe Weisheit des Gedichtes unkenntlich machten. Die schroffe Schalkheit in der Scene mit Lenore Sanvitale war eben so wenig an ihrer Stelle. Der Ton der Rede selbst schrie immerdar über das Gedicht hinaus und dadurch ging gleich im ersten Akt die unvergleichliche Schilderung des Ariost eigentlich verloren. Wie nun dieser feine Staatsmann, der Denker und edle Freund, der Vertraute des Fürsten, in seiner gewogenen Ruhe, in seiner vorübergehenden Aufgereiztheit hätte gesprochen werden sollen? Ungefähr in dem Ton, den Hr. v. Zahlhaas so vortrefflich in dem älteren Chorführer der „Braut von Messina" findet. Ich sage ungefähr: denn ein verständiger Leser wird auch das Verständige mit Sinn auffassen, weil das beste Wort durch Deuteln des bloßen Buchstabens einem im Munde umgedreht werden kann. Die Töne eines leichten Humors, der Artigkeit, des Witzes und Scherzes lassen sich auf diesen Grundton mit Leichtigkeit legen. Und ich weise jene Rolle nur deshalb an, um mich verständlich zu machen, weil unser Schauspieler in ihr so ruhig, edel und gehalten erscheint, ja liebenswürdig und zart, welche Eigenschaften im Antonio fast ganz ausgelöscht waren. Das Wort des Tasso über Antonio: „die Grazien sind leider ausgeblieben", kann unmöglich so gedeutet werden, als dürfe man eine Schroffheit in das Gedicht werfen, wodurch dieses selbst in seinen innigsten Verbindungen zerrissen wird.

Die ganze Anordnung war ebenfalls zu loben, nur

erſchienen die Büſten der Dichter in der erſten Scene als zu unkünſtleriſch, ja dürftig. Dieſe ausgeſchnittene Leinwand, ſchlecht bemalt, war für den Gegenſtand zu unwürdig. Für Virgil und Arioſt im Vordergrunde mußten wol Köpfe von Holz geſchnitten, und als Marmor weiß bemalt, daſtehen. Auch mußte Arioſt, deſſen Bildniß man überdies faſt vor jeder Ausgabe ſeiner Werke findet, wol einige Aehnlichkeit mit Arioſt ſelber haben. Dieſer jugendliche Kopf ſchien, ſo viel man errathen konnte, im Original einen Raphael zu bedeuten. Da der Zeichner aus Raphael's Parnaß den blinden begeiſterten Homer nachgeriſſen hatte, ſo hätte er von demſelben Blatte auch den Arioſt nehmen können. Es ſteht zu erwarten, daß eine Bühne, die für das Aeußere, wie die hieſige, ſo viel thut, vielleicht manchmal zu viel, dieſen Uebelſtand bei der nächſten Aufführung verbeſſern wird.

Iſt es noch nöthig anzudeuten, daß dieſes Werk unſeres größten Dichters das einzige iſt, in welchem genügend der Charakter eines Künſtlers und ſein Schickſal entwickelt wird? „Correggio" von Oehlenſchläger, und wie manche andere ſeitdem, ſind aus dieſem Gedichte mehr oder minder nachahmend hervorgegangen, aber kein Verſuch, mag in einigen auch Manches oder Vieles zu loben ſein, hat jemals ſich ſo vollendet und klaſſiſch ausſprechen können. Dem Verſtändigen Lehren geben, den Unverſtändigen aufklären wollen, iſt beides gleich überflüſſig. Aber wie iſt in dieſem Werke jenes ſchöne Wort unſeres Novalis „Schickſal und Charakter ſind nur Synonyme ein und deſſelben Begriffs" anſchaulich gemacht. Taſſo, vom Fürſten begünſtigt, von Freunden beſchützt, geht einem glänzenden Glück, einer ſeligen Zukunft entgegen, denn ſelbſt die Liebe, die höchſte, verklärteſte in Stand und Geſinnung, will ihn krönen. Er

darf nur mäßig ſein, nur ſich und Anderen vertrauen: aber das iſt ſeiner Laune, Heftigkeit, Begeiſterung eben die unmögliche Aufgabe, um ſo unmöglicher, da die Angebetete ihn ſelbſt ſeinem Feinde entgegen ſendet. Sie ſcheut ſich, dieſen ſelbſt anzureden, ihre heiligen Empfindungen dem Klugen, Argwöhnenden kund zu thun: und Taſſo, im berauſchten Gefühl ſeines Glücks, verletzt eben dadurch den Stolzen, der zu ſpät, nachdem das Gemüth des Taſſo, ein zart beſaitetes Inſtrument, ſchon für immer zerſchlagen iſt, ſeine Leidenſchaftlichkeit bereut. Kein Anderer, als Taſſo ſelbſt, gräbt den Abgrund vor ſeinen Füßen, in welchen er ſtürzt: und Alles, was ihm zu Gute kommen ſoll, wird ihm *feindſelig*, um ihn zu vernichten. — Dies iſt das wahre Schickſal. Und haben ächte Dichter je ein anderes gekannt oder verkündigt? Denn wenn auch die Tragödie andere Töne anhebt, ſo fällt das Göttliche und Menſchliche, Freiheit und Nothwendigkeit doch immer zuſammen. „Jeder iſt ſeines Glückes Schmied" ſagt ein triviales, altdeutſches Sprichwort mit anderem Wort, was Novalis meint und der dramatiſche Dichter lehrt.

Schlußbemerkung.

Die Umarmung, mit welcher Taſſo ſein und Lenorens Schickſal entſcheidet, muß auf der Bühne wol keine nur angedeutete, kaum bemerkte ſein, weil ſie ſich ſonſt faſt nicht vom edeln und leidenſchaftlichen Geſpräche im zweiten Akte unterſcheidet. Dieſer Wendepunkt des Drama, der große tragiſche Moment, muß erſchrecken, die Gruppe auf

eine Weile kenntlich daſtehen, der höchſte Accent der Darſtellung auf dieſem ſichtbaren Wahnſinn Taſſo's verweilen. Ohne dies iſt weder Lenorens Entſetzen, Alfonſens erſchreckte Entrüſtung, noch Antonio's Erſtaunen begreiflich. Daß eine ſolche Umarmung anſtändig und nicht anſtößig ſein müſſe, verſteht ſich von ſelbſt. Es ſcheint aber, als haben entweder die Schauſpieler verlernt, dergleichen edel zu malen und auszudrücken, oder als nehmen die Zuſchauer an einem ſolchen Vereinigen der Arme eben ſo leicht Aergerniß, als ſie ſich am Spiel der Beine in unſeren ſchlechten Balletten und deren ungraziöſen Gruppirungen in manchen Städten erbauen. Die Entwicklung der Nina und Heilung des Wahnſinns in dieſer Oper geſchah durch einen Kuß, der immer geſpielt und mit Innigkeit gegeben wurde. Wenn freilich die ächte Kunſt des Umarmens verloren gegangen wäre, ſo wäre Spielern wie Zuſchauern nicht zu helfen. Um ſo grauſamer iſt es alsdann, dem armen Taſſo eine bloße Anrührung, eine faſt nur zukünftige Umarmung ſo hoch anzurechnen.

Gaſtſpiel der Madame Mebius.

Mad. Mebius vom Hamburger Theater iſt hier in drei Gaſtrollen aufgetreten, und hat in allen den verdienten Beifall erhalten. Als Lady Milford in Schiller's „Kabale und Liebe" war ſie ſo vortrefflich, daß ich mich nicht erinnere, dieſen ſonderbar gezeichneten Charakter jemals ſo muſterhaft geſehen zu haben. Sie hob eben ſo verſtändig als zartfühlend alle jene Stellen vorzüglich heraus, in

denen die Empfindung, das menschliche und weiche Gemüth zur Sprache kommt. Dadurch ward die Zeichnung verfeinerter und edler, und ihr Stolz gemildert und verständlicher. Die Scene mit dem Major, mit Louise, sowie der Schluß waren gleich trefflich. An diesem Schluß hatte ich schon manches Talent scheitern sehen, weil es kaum möglich scheint, diesen mit Ton und Darstellung der früheren Scenen in Harmonie zu setzen. Es schien, als wenn die Louise der Mlle. Gley an diesem Tage auch mehr anerkannt würde. In der wunderlichen Scene dieser mit der Lady war ein interessanter Wetteifer beider erfreulich zu bemerken.

Die Gräfin Orsina (das Vorbild der Milford wie mancher Zeichnungen und Carikaturen der deutschen Bühne) wurde von Mad. Mebius trefflich auseinander gesetzt. Ihre Bitterkeit, Geistesgegenwart, ihr Witz: Alles war zu bewundern. Weniger der höchste und eigentlich tragische Ausbruch ihrer Leidenschaftlichkeit, der in der Wuth an den Wahnsinn grenzt. Bei dieser berühmten Stelle that sie zu viel und zu wenig. Zu wenig, weil man nicht an die Wahrheit, an das Gefühl glauben konnte, der Zuschauer wurde nicht überzeugt und hingerissen; und zu viel, weil die gesteigerte Geberde, das zu starke Minenspiel störten, indem sie nicht täuschten. So studirt, gefühlt und geistreich dieser Charakter von der Darstellerin ausgeführt wurde, so läßt sich doch wol noch eine andere Art des Spieles denken. Doch findet sich wol ein späteres Blatt, um über diese Orsina und Emilie überhaupt meine Gedanken mitzutheilen.

Als Minna v. Barnhelm war die treffliche Frau am wenigsten an ihrem Platz. Sie nahm die Rolle nicht zu fein und edel genug; sie verließ zu oft den Conversationston, um sich in ein gewisses modernes tragisches Spiel zu werfen, das ich auch bei den neueren Tragikern in der Re-

zel nur ungern sehe. Ein Stoßen, Verschlucken der Worte, wodurch oft Leidenschaft und Heftigkeit ausgedrückt werden soll, macht die Rede unverständlich. — Aber wie glücklich ist eine Bühne, die dieses schöne Talent besitzt, und dadurch Schauspiele aufführen und Rollen besetzen kann, die jetzt auf unserm Repertoire eine Lücke bilden.

Mad. Werdy war als Claudia Galotti sehr zu loben, und ein Publikum vielleicht zu tadeln, das eine solche Bemühung, einen so wahren Ausdruck nicht anerkennt. Vorzüglich darum, weil diese Scenen der Mutter im Stücke fast als neu erscheinen konnten, da sie früher nur angedeutet wurden. Mir schien auch, als hätte Herr Werdy seinen Odoardo noch nie so brav ausgeführt, als an diesem Abend. Appiani (Herr Becker) sollte wol noch feiner sein und besonders das: „Sie sind ja wol ein rechter Affe!" mit mehr Verachtung als Wuth sprechen. Herr Karl Devrient als Prinz ziemlich gut, nur bei weitem nicht leicht und vornehm genug. Herr Julius als Marinelli, wie immer in dieser Rolle, musterhaft.

„Der Löwe von Curdistan" von Hrn. v. Auffenberg.

Die Aufführung war ein Versuch, um zu sehen, wie die Arbeiten eines Autors, der schon viel geschrieben hat, auf das hiesige Publikum wirken, wie sich das Drama und seine Scenen selbst auf dem Theater ausnehmen möchten. Das Schauspiel, in einer leichten Sprache, einem ziemlich fließenden Verse geschrieben, bietet Alles auf, was von

Prunk, Aufzug, Effekt, Leidenschaft und Verwicklung in der Nähe und Ferne liegt, um zu gefallen. Wenn das Publikum vielleicht neugierig war, die Art und Weise dieses Autors kennen zu lernen, so hat es jetzt gesehen, daß er zu denen gehört, die um den Beifall desselben mit allen Mitteln buhlen; ist es für diese Bemühung auch nicht gerade sehr dankbar gewesen, so hat es doch wenigstens das Schauspiel nicht, wie es an anderen Orten geschehen sein soll, mit Mißfallen aufgenommen.

Immer schon gab es Schauspiele und sentimentale Komödien, die, ihrem Wesen nach, mehr Romane als Dramen waren. Es sind jene, die bei den Engländern und vorzüglich bei den Franzosen eine weitläufige Vergangenheit, seltsame Verhältnisse und Bedingungen voraussetzten, und wunderliche Situationen, grelle Effekte, unerwartete Erkennungen und dergleichen auf das Theater zu stellen, und in der Entwicklung, zur Ueberraschung der Zuschauer, vorgehen zu lassen. In dergleichen Stücken sollen nicht Charaktere, Wahrheit und dramatische Kunst ihre ihnen eigenthümlichen Wirkungen hervorbringen, sondern Leiden, Verwicklung, Erkennung und sentimentale Gesinnung wirken, die vielleicht einen Roman lehrreich und unterhaltend machen könnten, den dramatischen Charakter des Theaterstückes aber auslöschen. So la Chaussée und noch manche sentimentale Autoren der Franzosen. Früh schon wurde auch beliebten Romanen von Theaterdichtern nachgearbeitet, man sah einen „Tom Janes" in England und Frankreich auf der Bühne. Schröder hat es nicht verschmäht, nach der beliebten „Eveline" seine „Viktorine" damals für das Theater zu entwerfen. Man bemühte sich aber, allen diesen Werken einen so selbständigen Charakter zu geben, daß sie für sich selbst interessirten und verständlich waren, und

hatte man den „Tom Janes" nachgeahmt, so konnte man aus manchen anderen wol rückwärts Romane und Erzählungen schöpfen.

Es ist schon öfter angedeutet worden, wie gefährlich es für den dramatischen Dichter sei, eine Erzählung zu benutzen, wenn er in seiner Kunst nicht schon ganz Meister und den Gegenständen völlig gewachsen ist. Denn eine dramatisirte Erzählung ist noch lange kein Drama. Die äußere Geschichte muß sich dem Bühnendichter völlig umgestalten, sie muß seiner Phantasie (was sich von selbst versteht, und doch nur so Wenige finden) einen anderen Mittelpunkt, andere Bedingungen geben, und er muß gerade dem, was in der Erzählung reizt oder erschüttert, sorgfältig aus dem Wege gehen, um, wenn ihm der Stoff sich innerlich schon zu einem anderen, und der fremden Kunst aneignenden verwandelt hat, die Wendepunkte zu entdecken, die seinen Farben, dem Licht und Schatten der Bühne geziemen, damit er näher, lebendiger und rührender ein Opfer der Iphigenia auf der Leinwand erschafft, das den Zuschauer als Gemälde täuscht und entzückt, und dessen Gegenstand der Farbenkünstler vielleicht vorher auf einem alten Basrelief gefunden hat. Färbt er nur dieses, so hat er in seinem Wettkampf völlig verloren, und wir kehren lieber zum Marmor zurück, der uns vielleicht dieselbe Sache unter den Bedingungen der befreundeten Kunst natürlicher und angemessener erzählt; wir können hier ein Kunstwerk genießen, da wir in der Abschattung nur ungenügende Wiederholung sehen, die um so mehr verletzt, weil sie mit ungeziemenden Farben prunkt.

Es scheint so leicht, die Romane des Walter Scott, in denen die wichtigsten Begebenheiten, oft die Entwicklung in Dialog fortschreitet, nur so geradezu auf die Bühne zu ver-

pflanzen. Es ist in London, auf den kleineren Bühn vorzüglich, häufig geschehen, und selbst in Pantomimen u Melodramen hat man sie dargestellt. Ueber das, was b der Mode und dem Zeitvertreibe anheim fällt, kann Kritik schweigen, weil es keine Anforderung macht, Poesie und Kunst anzugehören.

Hr. v. Auffenberg hat schon viele Schauspiele geschrie und man sieht, daß sein Talent sich früh, vielleicht s mit dem ersten Versuch, eine Leichtigkeit zu eigen gem hat, die ohne große Anstrengung jeden Gegenstand auf wisse Weise bewältigt. Geht man den Schwierigkeiten dem Wege, so kann es wohl scheinen, man habe sie üb wunden. Seine schwächsten Arbeiten sind ohne Zweifel di jenigen, die er dem W. Scott, der ihm so viel und zu vorgearbeitet hatte, nacherzählt. Diese Schauspiele sind keine, sondern nur zusammengezogene, anders vorgetragen Romane, in denen, der Kürze wegen, so Vieles ungenügend ja dunkel erscheinen muß, was im Original anzieht und b friedigt. Verführt nun Eile, oder Wohlgefallen den Copisten, gewisse überflüssige Dinge, Episoden, die im Original vielleicht vorzüglich frisch gefärbt sind, in die theatralische Copie mit hinüber zu nehmen, so klemmen und stoßen sich die zu vielfältigen und unpassenden Gegenstände als Scenen noch mehr, als im Roman, und wenn Einiges einem poetischen Auszuge gleicht, so begreift man von manchem Anderen geradezu nicht, wie es nur in das Drama hineingekommen ist.

Die neueren und neuesten Romane des berühmten Engländers sind gewiß nicht seine besten. Die Sucht nach falschem Effekt verdrängt oft die Wahrheit und Möglichkeit; eine leere Spannung, die oft nicht genügend gelöst und befriedigt werden kann, muß den Leser hinhalten, und Manches wird, statt sich zu entwickeln, nur wie ein

künstliches, überraschendes Räthsel aufgelöst. Ich glaube, daß man dem Talisman alle diese Fehler nicht mit Unrecht vorwerfen kann. Der Unterschied ist nur, daß sie demungeachtet die Mehrzahl der Leser fesseln und reizen, daß ein poetisches Colorit, eine durchsichtige, fast immer edle Sprache sie annehmlich macht, daß das Drama dagegen zwischen Erzählung, Melodrama und Trauerspiel hin- und herschwankt, und keinen festen Anhalt, weder in der Rührung, noch dem Interesse, oder dem Geschichtlichen, den Charakteren oder der Liebe, findet, und das dichterische Werk selbst, auf welches es sich stützen will, in jedem Augenblicke nachgibt, sodaß ein Unbehagen, eine gewisse Aengstlichkeit sich des Zuschauers bemeistert, wie in einem offenen Saale, wo durch alle Thüren und Fenster der Zugwind streicht.

Ein Hund spielt eine große Rolle, er entwickelt gewissermaßen die Verwicklung. Zwar bleibt er unsichtbar und spielt also nicht persönlich, aber er ist dem Werke unentbehrlich. Hier hätte der Umarbeiter merken müssen, daß dieser Umstand, so groß seine Wirkung im Roman sein mag, im Drama von gar keiner ist und sein kann. Die Verwicklung ist nur scheinbar, denn es interessirt nicht, wer der Verbündeten das Banner herunternahm und das getreue Thier verwundete. Die Heerschau, die angestellt wird, um den Thäter durch den Zorn des Hundes zu entdecken, veranlaßt eine lange erzählende Scene, in welcher Blondel vorträgt, was draußen vorgeht, indeß die Prinzessin, fast die Hauptperson des Stücks, stumm dieser Erzählung zuhören muß. Es ist unbegreiflich, wie ein Dramatiker, der, wie ich glaube, doch oft Gelegenheit gehabt hat, Theaterstücke, selbst seine eigenen, aufführen zu sehen, einen so völlig undramatischen Auftritt, der alles Interesse gänzlich aufheben

muß, der das ganze Stück parodirt, hat einsetzen können. Hier zeigt es sich recht offenbar, wie gefährlich es dem Dramatiker ist, der Erzählung und ihren Reizen zu vertrauen, oder sie nachschreiben zu wollen. Es sollte mich nicht wundern, wenn diese Scene allein den Fall des Schauspieles nach sich zöge.

Dlle. Gley entwickelte als Prinzessin ein schönes Talent, sie ist in dieser Rolle vortrefflich, und Herr v. Zahlhaas als Saladin in den verschiedenen Masken sehr lobenswerth, vorzüglich durch sein gemäßigtes Spiel.

Das viele bauschende, ungeschickte und wirkliche Blech- und Eisenwerk, der große Schild, die Schienen, womit sich der junge Schotte schleppen mußte, waren sehr störend und unzweckmäßig: immer fürchtet man, Der und Jener werde verletzt, oder von den spitzen Stacheln auf der Brust anderer Knappen und Krieger verwundet. Der Anblick einer solchen Wahrheit (wenn es je so gewesen ist) ist auf dem Theater widerwärtig und dem eigentlichen Zweck des Schauspieles völlig entgegen. Es war überhaupt unmäßig viel Blech sichtbar und das Rasseln desselben hörbar. Den schönen Schein wollen wir immer weniger, und indeß der gute wie der schlechte Dichter ihre Gleichnisse, Bilder und Gesinnungen aus unserer allernächsten Gegenwart entlehnen und entlehnen müssen, plündern wir mit ungeschickter und halber Schulmeistergelehrsamkeit Kapellen, Kirchhöfe, Chroniken, Wappenbücher und Kunstkammern, um nur einen Geierflügel des Helms, eine Schnalle, einen widrigen Kopfputz, Schienen und Wamms, Panzer und unbequemes Schild und Wehrgehenke getreu, und zwar recht getreu, und zwar auch aus Eisen und ächtem Sammt, und versilbert oder bronzirt, nachzubilden, als wenn unsere Zuschauer aus Waffenschmieden oder wieder aufgelebten Schnei-

ern des Mittelalters beſtänden, denen dieſe Richtigkeit der Nebendinge, vom vorigen Handwerke her, vielleicht das Wichtigſte wäre. — Aber freilich, es gibt ſchon viele Schauſpieler, die ſich in dieſe Kindereien vergafft haben, und die, bei einer neuen Rolle, mehr an die Beinſchienen, Bärmützen u. dergl. als an die Scenen der Rolle ſelbſt denken, und ſich das Ungeziemende am liebſten aufladen, wenn es auch das Spiel (was dann freilich die Nebenſache iſt) ganz unmöglich macht; ſowie Zettel in der „Sommernacht" gleich an den Bart denkt, in welchem er ſich darſtellen will. — Die Zuſchauer freuen ſich an vielen Orten dieſer Weihnachtspüppchen auch, und meinen wol, gebildet und unterrichtet zu werden, wenn die Ungethüme ihnen, lehrreich genug, vorübergehen.

„Wilhelm Tell", von Schiller.

Wie ſehr der Dichter ſich in dieſem Werke als Meiſter zeigt, als ein Virtuoſe, den das Schwierigſte nicht mehr in Verlegenheit ſetzt, ſodaß er im Gegentheil dieſes, ja ſelbſt das Unmögliche, aufſucht, um die Sicherheit ſeiner Kunſt zu beweiſen, bedarf für den Kenner keiner Erörterung. — Die Handlung des Schauſpieles iſt mehr eine ſcheinbare, als wirkliche, und die Abenteuer des Tell ſelbſt ſcheinen dem Dramatiker völlig unbrauchbar. — Am meiſten iſt vielleicht die Scene des Schuſſes ſelbſt zu bewundern. Die Steigerung, Hemmung, endlich die That, Alles ſpannt, rührt, überraſcht und erſchreckt, und das Zielen, Schießen, das in der, vor die Augen gebrachten, Abenteuerlichkeit

leicht widerwärtig, oder niedrig werden könnte, ist mit wahrer Kunst geadelt. Das Kunstmittel, durch welches alles dies möglich gemacht ist, ist vortrefflich, und jungen Dichtern, um darüber nachzudenken, zu empfehlen. Rudenz, der, nach einer Scene mit seiner Geliebten, sein ganzes Wesen geändert hat, wird von dieser Unmenschlichkeit auf den höchsten Grad erbittert, und hält sein empörtes Gemüth nicht zurück, sondern läßt es laut in den bittersten Worten ausbrechen. Ein heftiger Streit mit dem Landvogt entsteht, der durch Bertha's Dazwischentreten, durch ihre tiefe Rührung noch interessanter wird. Wir vergessen in dieser neuen, so höchst wichtigen Begebenheit den Tell (und das wollte auch wol der Dichter eben) für eine kurze Zeit völlig; wir erwarten, daß dieser neue Streit zu Kampf und Blutvergießen führen wird, — als er, eben so unerwartet, plötzlich geendigt ist — der Apfel ist gefallen.

Wie soll diese Scene nun anschaulich auf dem Theater dargestellt werden, um der Absicht des Dichters zu entsprechen? Gewiß nur so, daß im Streit der Landvogt, Rudenz und Bertha vortreten, die Landleute, die Aeltesten, am meisten interessirten, stellten sich am nächsten den Streitenden; der Vorgrund wird ganz verdeckt von den verschiedenen Gruppen, und man sieht Tell und das Kind für diese Zeit gar nicht mehr. Bei dem Ausruf des Stauffacher: der Apfel ist gefallen! springen Alle entsetzt auf die Seite und die Scene öffnet sich wieder.

Beim Lesen des Schauspiels war mir nie ein Zweifel über die Anordnung gekommen, bis ich nach Jahren sah, daß die Schauspieler die Sache ganz anders nahmen. Tell blieb immer mit seinen Anstrengungen sichtbar, und das, was der Dichter mit so bewußtvoller Kunst gethan hatte, wurde durch Kurzsichtigkeit vereitelt.

Herr Hellwig, auf dieſen Uebelſtand aufmerkſam gemacht, änderte mit Einſicht die Anordnung, um die Abſicht des Dichters zu erfüllen. Denn, wenn es nicht ſo geſchieht, was ſoll Tell während jenes Streites thun? Immer wieder halb ohnmächtig niederſinken, ſich wieder zuſammenraffen, beten und ſich von ſeinen Freunden tröſten laſſen? Oder immerdar zielen? Beides iſt für den Spielenden gleich ermüdend, und für den Zuſchauer, falls er es noch bemerkt, höchſt unintereſſant. Hoffentlich ſieht er aber auch nach Tell nicht hin, denn er wird ja wol nach jenem Streite, der ſich entſponnen hat, und der der ganzen wunderbaren Sache eine unerwartete Wendung geben kann, hinhören? Und nicht blos hinhören, ſondern ſich auch lebhaft mit intereſſiren, denn ſonſt hätte der Dichter wenigſtens ſeine ſchönen Worte verloren. Oder ſoll er beides gleich ſtark ins Auge faſſen? Das iſt wol nicht möglich und der Dichter hätte dann wenigſtens beſſer jene Zwiſchenſcene ſich erſparen können. — Was wird alſo gewonnen für Dichter und Schauſpieler, wenn man jene ſchon eingeführte Einrichtung wieder aufgibt? Eine Curioſität höchſtens, und eine übertriebene Anſtrengung des Schauſpielers, der den Tell ſpielt, der aber ſeine Kräfte zur folgenden Scene indeſſen hätte ſammeln können.

Nach jenem großen Monolog des Tell im vierten Akt entfernt ſich der Schütze, da er die nahe Ankunft des Landvogts vernimmt. Der Dichter ſagt kein Wort, daß wir den Tell ſehen ſollen, bevor der Schuß gefallen iſt. Der Pfeil kommt unvermuthet von unſichtbarer Hand, der Landvogt will ſinken, Rudolf, Armgart und Geßler ſprechen noch, und als der Tyrann auf die Bank niedergelaſſen iſt, erſcheint (ſo ſchreibt es der Dichter vor) Tell erſt oben auf der Höhe des Felſen. — Und ganz nothwendig, den

Umständen gemäß. Sieht man Tell früher, so kann ihn auch der Landvogt sehen, sein Gefolge, oder einer der versammelten Bauern. Soll er wieder zielen? die Scene wird dadurch kleinlich und der Schütze möchte sogar das lauernde Wesen des Meuchelmörders bekommen. Wird nun gar ein wirklicher Pfeil von einem schlaffen Theaterbogen abgeschossen, so wird die Sache, der Pfeil mag treffen, oder neben sein Ziel fliegen (was das Wahrscheinlichste ist), kindisch und lächerlich. Der Schreck, die plötzliche Aenderung der Scene, die gerade der Dichter beabsichtigte, ist wieder verloren gegangen. Auf manchen Theatern richtete, zweckmäßig genug für die Täuschung, Geßler, indem er nach dem Herzen faßt, den Pfeil auf, der schon im Wamms war. — Warum wollen nur manche Schauspieler so oft den Dichter verbessern? Und einen Dichter, wie Schiller?

„Correggio", von Oehlenschläger.

Dieser erfindungsreiche Autor gehört den Deutschen fast eben so sehr an, als seinen Landsleuten. Sein „Aladdin", „HakonJarl", sowie manche seiner übrigen Schauspiele sind nicht nur gelesen, sondern auch auf manchen Bühnen mit abwechselndem Beifall gegeben worden, und es ist nicht zu verkennen, daß das Meiste und Beste in diesem Autor, sowie in allen Anderen, die in der dänischen Literatur auf diesem, von ihm betretenen Wege, fortgeschritten sind, der deutschen Art und Weise, namentlich der Schule, die man die Goethe'sche nennen kann, angehört. Von allen germanischen Stämmen hat sich neuerdings keiner den nahver-

wandten Deutschen in der Literatur so nahe angeschmiegt, als der dänische, die neue schwedische Schule als Poesie wird vielleicht, wenn sie durchdringt, ebenfalls eine Abzweigung der deutschen Kunst und Bildung sein. Und vielleicht wird es die Zeit und das Schicksal so ordnen, daß die Deutschen in Zukunft, wenn sie immer mehr und mehr das Bessere vergessen und verkannt haben, von diesen Freunden und Nachbarn Hülfe und Rath zur Vergeltung holen können, indem diese indeß höher gestiegen, die Nachahmung weggeworfen, und zur ächten Originalität gereift sind, die immer, wenn sie die wahre ist, eben so sehr dem eigenthümlichen Volke, als der allgemeinen Dichtkunst angehört. Vor zwanzig oder dreißig Jahren konnte sich der Deutsche mit Stolz in Europa umsehen, weil er so mächtig und schnell in Kunst und Wissenschaft vorgeschritten war: Engländer, Italiener und Franzosen feierten, verkannten sich und ihre Werke und der Deutsche schaffte eigenthümliche, verstand und erklärte die fremden. Wie regt sich jetzt der Geist in Frankreich, welche große Erscheinungen hat England seitdem hervorgebracht, in Italien erwacht und meldet sich eine neue Kraft der Poesie, Dänemark und Schweden beeifern sich, eine neue Schule zu gründen und zu verbreiten, — und was können wir Deutschen in den neuesten Zeiten diesen Geistern entgegen stellen? Eine Art von Betäubung hat die Kräfte gelähmt, eine allgemeine Erstarrung droht das Leben zu vernichten, und nur das Geschrei der Parteien soll Kritik, Poesie, Heiterkeit und Entwicklung vertreten und ersetzen, wie Kinder sich wol überreizen, wenn sie nach fröhlichen Spielen zu sehr erschöpft sind und doch noch nicht schlafen wollen.

Um so lieber müssen wir einen Autor, wie Oehlenschläger, zu den unserigen zählen, wenn auch vielleicht seine

originellsten Gedichte diejenigen sein sollten, die bis jetzt nicht in das Deutsche übersetzt sind. Hat der Poet das Gute und Glänzende der deutschen Schulen sich angeeignet, so hat ihn die Bekanntschaft mit denselben auch wol, von „Aladdin" bis zu seinen neuesten Werken, dies und jenes zugeführt, das eben oft als Willkür und Uebertreibung, als falscher Effekt, oder Sentimentalität die Aufgabe, die der Dichter sich setzte, stört und zum Theil aufhebt. Denn Produktivität und Talent genügen nicht, um das Musterhafte und Vollendete zu erschaffen: der erregte Geist, indem er das Treffliche anschaut und versteht, vergafft sich oft in das Thörichte, welches dasselbe Zeitalter hervorbringt, und so sehen wir in jenen Dichtern, die mit frischer Imagination begabt sind, die Krankheiten und Gebrechen der Zeit oft, ohne alle Ironie, am kräftigsten abgespiegelt, wenn das Talent, ohne von Einsicht, Kritik und Charakter unterstützt zu sein, wenn es von der ächten Begeisterung nicht ganz durchdrungen ist, sich eben nur der Lust des Schaffens hingibt, und sich, den Gegenstand, sowie das Zeitalter nicht ganz versteht. Auch in diesem Sinne müssen wir Deutsche Oehlenschläger, wie so manchen Andern, ganz den unserigen nennen.

Wenige seiner Werke sind so allgemein bekannt und haben so viel Glück auf unseren Bühnen gemacht, als die Zeichnung dieses berühmten Malers Correggio, dessen sonderbare Legende (die für Kenner längst widerlegt war) der Dichter zu einer Tragödie, einer romantisch-didaktischen, hat erheben wollen. Es ist ihm gelungen, populair und faßlich zu werden, sein sonderbares Gedicht scheint ein Lieblingsschauspiel, und es ist darum nicht verlorene Mühe, dem Gegenstand noch einige Betrachtungen zu widmen.

Ein Freund, den ich seit vielen Jahren nicht gesehen,

und der seitdem in Italien gelebt hatte, kam unerwartet zurück. Daß er ein Maler, und seit langer Zeit in den hauptsächlichsten Ansichten über die Kunst der Gemälde mit mir einverstanden war, machte mir seine Zurückkunft nach Deutschland um so interessanter.

Er war zuletzt lange in Parma gewesen, um sich mit den Wundern des großen Genius, welcher jene Stadt verherrlicht hat, recht bekannt zu machen. Wie? rief er aus, als wir über unser deutsches Theater sprachen; Sie besitzen ein Schauspiel, welches gegeben wird, über meinen Liebling, den größten vielleicht der großen Maler, der wenigstens meinem Gemüth und Herzen am nächsten steht, und mir von allen am verständlichsten ist? Wahrlich, der Dichter, der es gewagt hat, sein Wesen in einem Schauspiele auszusprechen, muß ihn nicht allein gründlich studirt haben, er muß ihn nicht blos genau kennen, sondern auch innigst mit ihm verwandt sein, seine Phantasie und Bildung muß dieselbe Höhe erreicht haben, wenn er in Poesie, und vollends in der Form des Schauspiels etwas Genügendes über ihn aussagen will.

Jede Erwartung, antwortete ich, die zu hoch gespannt ist, findet niemals, was sie erwartet.

Doch nur, rief der Maler aus, wenn sie etwas Unbedingtes, ganz Unbeschränktes fordert. Ein Geist aber, der Raphael, Michael Angelo, oder Correggio in einem Gedichte zeichnen will, von dem muß man fordern dürfen, daß er dasjenige, was er uns erläutern und recht an das Herz legen will, um das Verständniß des geliebten Gegenstandes zu erhöhen, auch ganz besitze. Und nicht nur fordere ich, daß das Gedicht ein Abglanz und Widerschein des malerischen Gemüthes und großen Talentes sei, sondern auch noch, besonders in der dramatischen Form, eine Belehrung

über daſſelbe, über ſeine Art und Weiſe, warum er dieſer und kein anderer war, welche Begeiſterung ihn zu dieſer Anſicht der Natur und Geſtalten trieb: mit einem Wort, ich will die Aufgabe auf eine ähnliche Art gelöſt ſehen, wie ſie unſer Goethe uns über „Taſſo“ ſo muſterhaft als das größte Meiſterwerk der modernen Kunſt hingeſtellt hat. Und, ich mag über Correggio, von dem man ſo wenig weiß, hin und her denken, wie ich will, ſo leuchtet mir eine ähnliche Möglichkeit und Auflöſung durchaus nicht ein, ſo wenig wie über Arioſt, oder Mich. Angelo, ja Raphael ſelbſt.

Warum, erwiderte ich, ſoll der Stand eines Künſtlers und ſein Schickſal, im Fall es der Dichter nur intereſſant zu machen weiß, nicht eben auch, wie der Feldherr, Staatsmann, Bürger und Bauer, Gegenſtand des Drama werden können?

Was kann dem Muſiker oder Dichter eben anders begegnen, antwortete der Freund, als jedem andern Menſchen, daß er Glück oder Unglück, Leiden und Freuden erlebt, daß er Händel hat, Frieden ſtiftet, ſich verliebt, oder ſtirbt? Soll er Spieler, Zänker, Verſchwender, Geiziger oder Verliebter ſein, oder ſchickt ihm der Dichter ſeltſame Begebenheiten, Familienverhältniſſe, Erkennungen u. dergl. zu, ſo begreife ich immer nicht, warum der Dramatiker Alles dergleichen einem Maler aufladet; jeder andere Menſch müßte ihm dazu eben ſo tauglich ſein, ja ſogar brauchbarer, weil der Malerapparat, Kunſtausdrücke, das Malen wol ſelbſt ſtörend und überläſtig ſein werden, da die wenigſten Zuſchauer dieſe Dinge verſtehen, oder ſich für ſie intereſſiren.

Das Schickſal des Malers, erwiderte ich, ſoll ja aber aus ſeiner Kunſt hervorgehen, und mit ſeinem Talente eins und daſſelbe werden. Solcher Malerdramen haben wir in

Deutschland schon mehrere, z. B. über „Van Dyk", welches nach dem „Correggio" wol das bekannteste ist, und in leichter anmuthiger Sprache Situationen und Scenen aufsucht, die Bilder darstellen, welche Rubens gemalt hat, und uns so gleichsam die niederländische Schule in Gruppen von Soldaten, Bauern und lieblichen Mädchen aufführt. Ein sinnreicher Gedanke, der um so mehr Beifall verdiente, wenn der Dichter sich in den Grenzen der Idyllenmalerei beschränkt hätte. Dadurch, daß er das Didaktische, Elegische und fast Tragische in seinen Gegenstand hineinzieht, schwächt er die Wirkung und Wahrheit seiner Malerei. Ueber Raphael besitzen wir ebenfalls ein Schauspiel, welches nicht Beifall gefunden hat, ein anderes über Dürer. Vom Bilde, in welchem viel von Solimena und seiner Schule die Rede ist, werden Sie wol haben sprechen hören. Der Held des Stücks ist freilich kein bekannter Maler und das Ganze nur ersonnen: aber ein Portrait, welches eine ganze Familie unglücklich macht, am Hochgericht ausgestellt wird und durch welches der Uebermüthige, der sich hatte malen lassen, umkommt, welches aber ebenfalls, vom Hochgericht weggenommen und den Familienbildnissen beigesellt, den Mord des unschuldigen, liebenden und liebenswürdigen Malers veranlaßt, ist in Deutschland oft gern gesehen und mit lautem Beifall und vielen Thränen belohnt worden. Dieses sonderbare Gedicht ist fast mit eben so vielem Scharfsinn ersonnen, als es mit dramatischen Ungeschicktheiten, ja völlig unmöglichen Begebenheiten und Motiven sich bewegt und interessiren soll. Der verständige Verfasser des „Van Dyk" hat sogar, so wenig ist er Ihrer Meinung, aus Malerdramen eine eigene Gattung erschaffen wollen.

Das ist wol völlig unmöglich, warf der Fremde ein, denn der „Ostade", dessen ich mich jetzt erinnere, und der wal

der früheſte Verſuch dieſer Art ſein mag, iſt ganz aus maleriſchen Gruppen zuſammengeſetzt, und begründet ſich, nur luſtig und heiter, auch auf Malung eines Portraits: aber, ſo witzig der Spaß iſt, kann weder im Scherz noch Ernſt die Malergilde ein eigenes Schauſpiel bilden, ſo wenig es Feldherren- oder Miniſtertragödien als eine Gattung geben kann.

Ich bin Ihrer Meinung, fuhr ich fort, denn jeder Stand oder Gewerbe könnte nachher wol dieſelbe Forderung machen, und wir wüßten uns am Ende vor den vielen Gattungen und Untergattungen nicht zu retten. Machen wir doch ſchon in der Poeſie viel zu viel Abtheilungen.

Nur dünkt mir, ſagte der Maler, dieſe Aufgaben, wenn ſie gelingen ſollen, eignen ſich mehr dem Roman, der Erzählung und Novelle, wol ſelbſt dem Märchen. Denn hier kann der Apparat des Malergewerbes, die Anſicht über die Kunſt, die Geräthe und Zimmer, Modelle und Studien, ſowie Alles, was das Talent bedarf und mit ihm zuſammenhängt, ſchicklicher auf intereſſante Art ausgebreitet und mit der Geſchichte ſelbſt lebendig wirkend verbunden werden. Das Individuelle, was den Maler zum Maler macht, kann geſchildert und Alles, was im Schauſpiel als überflüſſig und ſtörend erſcheinen würde, in der erzählenden Darſtellung anmuthig werden. Selbſt das Didaktiſche, falls der Erzähler etwas von der Sache verſteht, findet hier ſchicklich ſeinen Platz. Und haben wir nicht von Goethe ſelbſt eine treffliche Erzählung der Art, „Der Sammler“?

Das Seltſame, erwiderte ich, und ſelbſt Wilde findet ſeinen Platz hier, wenn es von einem Talent, wie dem Verfaſſer des „Ardhingello“, behandelt wird. Ich nenne dies merkwürdige Buch nur kurz, weil ſich über das Gute und Treffliche deſſelben, ſowie über deſſen Häßlichkeit und Fehler

nicht in Eile ſprechen läßt. Heinſe war der Erſte, der den Verſuch machte, ſeine Gefühle und Einſichten über die Kunſt in einer Erzählung vorzutragen.

Aber nun verſtehe ich vielleicht, fing der Reiſende wieder an, wie es mit Oehlenſchläger's „Correggio" gemeint ſein, und worin er vortrefflich ſein mag. Denn allerdings gibt es wol einmal einen Künſtler und Dichter, in welchem ſein ganzes Schickſal ſich ſo geſtaltet, ſein Glück oder Unglück auf ſolche Art ſich wendet, daß nur dieſem einzigen Manne begegnen konnte, was ihm widerfuhr, und daß Alles aus ſeinem Talent fließt, welches mit ſeinem Gemüth ſich ſo innigſt verbindet, daß Alles, ſowie auch die Umgebung, die äußere Lage, ein untrennbares Ganzes wird. Nimmt nun ein ächter und begeiſterter Dichter einen ſolchen Künſtler zu ſeinem Gegenſtande, ſo wird er uns ein wahres Kunſtwerk liefern, das aber immer nur als eine Ausnahme daſtehen wird. Und ſo beſitzen wir freilich in Goethe's „Taſſo" ein ſolches Muſterbild der wahren Poeſie und künſtleriſchen Weisheit, wie ich weder unter Goethe's Arbeiten, noch allen Werken unſerer und fremder Literatur etwas nennen könnte, was ich mit dieſem vollendeten Gedichte vergleichen möchte.

Sie wiſſen wol, war meine Antwort, wie ſehr ich in dieſe Verehrung des Meiſterwerkes einſtimme. Aber dieſe feine geiſtige Verbindung des Innern und Aeußern, und das Vorwiegende des erſteren macht das ſchöne Werk für das Theater auch weniger paſſend. Die feine Schönheit, der Tiefſinn des Gedichtes kann ſo wenig durch die beſte Darſtellung gehoben und auch dem ſchwächeren Auge verdeutlicht werden, daß das Schauſpiel im Gegentheil, auch von guten Spielern recitirt, etwas von ſeinem Adel, ſeiner Zartheit und Poeſie einbüßen muß. Alſo auch in dieſer

Hinsicht macht dieses unvergleichliche Gedicht eine Ausnahme. Zu Shakspeare's Zeit wurde auf dem Volkstheater ein Schauspiel „Tasso's Melancholie" oft und mit Beifall gegeben. Dieses Gedicht eines Unbekannten hatte gewiß nichts von allen diesen Herrlichkeiten, auf welche wir Deutsche stolz sein dürfen, aber gewiß war der Charakter des Tasso ergreifend geschildert, die Geschichte selbst ganz scenisch und ächt dramatisch vorgetragen, weil das Stück sonst nicht in einer Zeit gefallen konnte, in welcher so viele treffliche und unterhaltende Schauspiele auch von Dichtern dritten und vierten Ranges geschrieben wurden. Von dem Dichter als solchen, von der Würdigung seines Talentes, der Vergleichung mit Ariost, von dem Gemüth der Prinzessin, das Virgil's und Tasso's abspiegelt und liebt, sowie von Leonore und Antonio, die allegorisch den Ariost andeuten, von diesem tiefen Sinn, daß Tasso's Schicksal und Poesie dasselbe mit seinem Gemüthe sind und werden, war in diesem Volksschauspiel gewiß nicht die Rede. Und es dürfte, wenn wir es noch besäßen, Ihrer Meinung vielleicht Recht geben, daß für das Theater Dichter und Künstler eben auch nur wie alle Menschen sind, die etwas Besonderes erleben.

Der Maler fuhr fort: ich meine, daß unser dänischer Dichter etwas Aehnliches, wie Goethe, wird gethan haben, wenn sich seine Dichtung vielleicht auch nicht zu der des Meisters erhebt. Und wahrlich, er hätte dann fast keine glücklichere Wahl, als unsern Correggio, treffen können. Denn weiß man von Tasso mehr, und alle wichtigen Umstände seines Lebens, die zugleich, auch wenn sie nicht einen so merkwürdigen Mann beträfen, höchst interessant sind, so steht dem erfindenden Dichter, was wol noch vortheilhafter ist, ein weites Feld für die Phantasie offen, da man von dem Maler nur wenige und ungenügende Nachrichten hat.

Weiß man nun von ihm, als Menſchen, nicht viel, ſo mögen wir dafür die bunte und poetiſche Welt ſeiner Schöpfungen erkennen, und hier werden wir ſogleich gewahr, daß er als Maler und Poet weit höher als Taſſo ſich hinaufgeſchwungen hat. Dieſe lebenskräftigen Erfindungen, die alle aus einem Rauſch der begeiſterten Phantaſie hervorgegangen ſind, dieſe reizenden Geſtalten, die Schalkheit, Muthwille, Schmerz und Wehmuth abwechſelnd ausdrücken, alle aber mit Reiz umgoſſen, Uebermuth, Friſche und Grazie in jedem Bilde, alles das (rechne ich auch ab, was mich mehr als Andere für dieſen Genius begeiſtern mag) verkündet ein Gemüth, das in ſich ſo ſicher, ja ſelig war, daß das äußere Leben oder Kunſtgebilde aus einer andern Region ihn wol niemals in ſeinen ſüßen Träumen ſtören konnten. In einer Gegend lebend, die nicht ſo häufig beſucht wurde, war er vielleicht im Anfang nur von den Nächſten gekannt und geehrt, aber die hohe Sicherheit ſeines Weſens und der fröhliche Taumel ſeiner Phantaſie beſtärkten ihn darin, daß das Schickſal ihm wol mit Recht den Namen Allegri zugetheilt hatte, den er ſelbſt oft auf ſeinen Bildern in Lieto überſetzte. So kann ich ihn mir wohl denken, daß er manche Schulmeiſtereien (deren es auch in jenen Tagen gab, wo faſt jeder Künſtler ein Genie war) mit Lachen und Witz von ſich abwies, daß er vielleicht im poetiſchen Leichtſinn den kecken Humor ſeines Weſens aus Behaglichkeit in das wirkliche Leben übertragen wollte, daß er dadurch manchen Gönner oder Gewaltigen verletzte, der, wie es wol zu geſchehen pflegt, deswegen keinen Spaß verſtand, weil kein Ernſt und keine Würde in ihm war. Da zu erfinden erlaubt iſt, erſinne ich mir eine Leidenſchaft der Liebe, die ſeine Lieblingsgeſtalten, ſeine poetiſche Trunkenheit für Farbe und Licht, ſeine Sehnſucht, Alles in lebendige, wahre Allegorie

(nicht in die kranke, todte, die auch damals vorkam) einzutauchen erklärt. Kann ein solcher Hochbegabter, selig Berauschter, nicht wahrhaft von zu vielem Glücke unglücklich werden? Denke ich nun daran, daß in seinen letzten Jahren der große Kaiser, der fünfte Karl, einige Tage in Correggio zubrachte, als der Herzog von Mantua ihn mit der weltberühmten Jo und Leda unsers großen Dichters beschenkte, so kann der zu hoch Erhobene im Taumel, sei es im Verletzen Anderer, oder seiner selbst, in zu keck gesteigerten Bewußtsein seines Talentes und seiner Größe, wol, sei es nun durch Leidenschaft, oder Feindseligkeit Anderer, zu schmerzlich von seinem Taumel erwachen, und in sein selbst gegrabenes Grab zu unserm Erschrecken hinunterstürzen, indem wir den Liebling unsers Herzens schon längst hätten warnen und zügeln mögen, da es den Sterblichen nicht erlaubt ist, ihrer Sterblichkeit zu vergessen. Nur in der Abhängigkeit von den Göttern und in der Demuth vor ihnen sind wir von den höheren Gewalten geduldet und geschützt, der Uebermuth aber, sei er auch göttlicher Natur, wird von jenen Kräften immerdar schmerzlich heimgesucht. So lehrten die Alten, und mit etwas anderen Worten sagt unsere Religion dasselbe. Denke ich nun an die Wunderwerke in Parma, an die große und vielseitige Thätigkeit des herrlichen Mannes in einem nicht langen Leben, an die Mannichfaltigkeit seiner Gestalten, die die süßeste Unschuld, wie die Schalkheit der Kinderwelt, und den erhabenen Reiz der Antike, das Erhabene und Mächtige, sowie das Zarte und Liebliche in tausend Bildungen durchwandeln, so kann ich mir diesen beglückten Sterblichen so vergegenwärtigen, daß ich gleich selbst die Feder ergreifen möchte, um eine Tragödie über sein irdisches und himmlisches Walten zu dichten. Wenn ich nun mich überzeuge, daß derjenige, welcher

nicht Gelegenheit hat, sich an jenen Wandgemälden zu entzücken, nirgend in der Welt Gelegenheit hat, meinen Liebling so genau, als hier in Dresden kennen zu lernen (denn mag die berühmte Katharina, die jetzt wieder in Parma steht, noch so trefflich gemalt sein, in Ansehung der Conception und poetischen Composition stehen die hiesigen Staffeleibilder viel höher), so begreife ich am Ende wohl, warum ein dramatisches Gedicht über Correggio in Dresden mehr, als in jeder andern Stadt Deutschlands wirken muß.

Recht schön und gut, war meine Antwort, wenn Ihre lebhafte Schilderung nur im mindesten dem Correggio gliche, den unser dänischer Dichter auf die Bretter gestellt hat.

Doch nimmermehr, fiel mein Freund ein, wird jene alte Legende, die Vasari, wer weiß von wem, sich hat aufheften lassen, in ein Drama, ja in eine Tragödie verarbeitet sein! Eine Legende, die schon Tiraboschi und Mengs so augenscheinlich widerlegt, und deren Abgeschmacktheit in neuerer Zeit, sowie ihre Unmöglichkeit, auf das einleuchtendste bewiesen ist. Wahrlich, ein Dichter, der aus dieser Thorheit, daß ein trefflicher Mann, ein Künstler, an einem Sack mit Kupfermünzen, den er schleppt, und an einem kalten Trunk, den er unvorsichtig thut, stirbt, ein gutes Trauerspiel machen kann, der hat in meinen Augen ein noch größer poetisches Wunder als Correggio selbst verrichtet.

Doch ist es so.

Fr. Und wie verträgt sich nun diese wahrhaft klägliche Geschichte, die einen halb Blödsinnigen charakterisirt, der fast betteln muß, mit jenem gesteigerten hochfahrenden Wesen des Malers?

Der ist eben nichts weniger als hochfahrend, sondern im Gegentheil der einfachste und einfältigste, biederste und treuherzigste Mann, die Demuth selbst, die stille Bescheidenheit, so genügsam, daß er wenig braucht, und so ohne Weltklugheit, daß ihm selbst dieses Wenige gebricht. Ein Mittelding zwischen dem Klosterbruder im Nathan und irgend einem rechtlichen Handwerker im Iffland.

Fr. Und dieser schleppt sich am Kupfergeld müde und trinkt sich am kühlen Wasser todt? Und dennoch ist aus diesen Dingen ein vortreffliches Drama gemacht? Das kommt mir vor, als wenn ein Maler den Auftrag erhielte, die Wunderlichkeiten eines Höllenbreughel zu einem Altarblatt zu verarbeiten, oder ganz ehrbar den Propheten Elias aus einem Bombenmörser gen Himmel werfen zu lassen. Malen läßt sich am Ende Alles, wenn es sein muß, aber wie es ausfällt, wie es dem edeln Entzweck und der Schönheit entsprechen kann, das ist dann freilich eine andere Frage.

Und so wiederhole ich: dichten läßt sich am Ende auch Alles, wenn es sein muß.

Fr. Ich sehe aber das Muß nicht ein, da beim Theaterwesen doch fast immer, Gelegenheitsstücke abgerechnet, die ganze weite Welt offen steht, und im Wählen des Gegenstandes sich ja schon zu allererst Geschmack und Genie des Dichters melden müssen. Es setzt doch eine Art Gemüthskrankheit, oder Mangel an Geschick und Sinn voraus, etwas so ganz Ungeziemendes und Unmögliches auszubilden.

Und diese Krankheitsgeschichte, wenn wir es so nennen wollen, ist sie nicht die Geschichte unsers neueren Theaters? Wie viele Schauspiele sind denn nicht seit der „Braut von Messina" von Oehlenschläger und anderen eben so guten Köpfen geschrieben worden, die eine unbefangene, gesunde Kritik geradezu als unpassend und untauglich von der Bühne

weiſen würde? Wenn einmal nicht mehr die Rede davon iſt, daß eine Begebenheit überzeugend, aus richtigen, verſtändlichen Motiven, mit allen Umſtänden ſo täuſchend auf dem Theater vorgetragen werden ſoll, daß der einfachſte Zuſchauer wie der gebildete Menſchenkenner, der jugendliche Schwärmer wie der reife Beobachter gleich ſehr davon ergriffen und belehrt werden, ſo kommt es wahrlich nicht mehr ſo ſehr darauf an, was vom Nöthigſten hinweggelaſſen, was vom Unmöglichen hinzugefügt wird. Hört man immer wieder das Einzelne nur loben, ſchiebt man die eigene Rührung, die ſchon zum Verkehrten gebildet iſt, als Kennzeichen der Kritik immer wieder treuherzig hin, hört man auch von nicht ganz Schwachen den Wunſch und die Bitte, es doch nicht ſo genau zu nehmen, ſondern doch lieber wohlgemuth auch friſch weg zu genießen: gilt dieſe Paſſivität ſchon für Genie, und die Forderung, daß Alles harmoniſch ſich erfüllen und nothwendigen Geſetzen gehorchen ſolle, für Pedanterie: — ſo werden jene Ungeheuer, die Horaz in den erſten Verſen ſeines kritiſchen Gedichtes als lächerlich ſchildert, gewiß ſchon für die ächte Schönheit, das Romantiſche, oder wie man es taufen will, ausgegeben werden.

Fr. Sie machen mich wenigſtens ſo neugierig, daß ich Sie bitte, mir das Schauſpiel etwas näher zu beſchreiben.

Das Schauſpiel alſo zerfällt zu merklich in zwei Theile, die ſich ſehr unähnlich ſind, und faſt ſo, daß ſie nur eben noch zuſammenhangen. Es beginnt mit einem Waldbruder, der die junge Frau des Malers tröſtet, und dem Manne einen Kräutertrank bringt, welcher vor kurzem einen Blutſturz gehabt hat.

Fr. Alſo iſt Correggio auch noch ſchwindſüchtig, oder hat die Anlage dazu? Ich muß ihn alſo ſchon als einen

Kranken bemitleiden, der arm ist, daher fleißig sein muß, und sich freilich seinen Tod in Bildern herbeiarbeitet, wenn er auch nicht jenes Kupfergeld zu schleppen braucht. Dies physische Mitleid erschwert im Drama das poetische, und ist ein ganz anderes als jenes, das die Tragödie fordert.

Der Maler kommt und schenkt dem Einsiedler zur Belohnung seines Eifers und seiner medicinischen Hülfe ein kleines Bild, welches die büßende Magdalena vorstellt.

Fr. Ich hoffe doch, es wird nicht die weltberühmte sein, das Juwel der hiesigen Galerie. Ich zweifle, daß von dem großen Künstler noch ein anderes Werk sei, das mit diesem liebenden Fleiße vollendet, immer wieder übermalt ist und im Kleinen seine Kunst so ganz abspiegelt. Mag der Künstler noch so bescheiden sein, und seine Werke nicht hoch anschlagen, so ist er sich doch der Mühe bewußt, die er auf sie gewendet, der vielen Stunden, die sie ihn gekostet haben.

Es scheint denn doch dieses berühmte Gemälde sein zu sollen, denn es wird beschrieben, ziemlich wahr, außer daß der Dichter einen Todtenkopf hinzufügt, der ihm vielleicht von der Magdalena des Battoni hinüber gefolgt ist.

Fr. Was soll aber der Waldbruder mit einem Gemälde des Correggio, und gerade mit diesem anfangen?

Antonio erklärt es ihm selbst, daß er die Heilige gleichsam als Göttin der Waldesfrömmigkeit dargestellt habe, und daß sie sich also für den Einsiedler besonders eigne.

Fr. Es thut mir leid, daß dieser Maler nicht blos jener meiner Phantasie nicht ist, sondern daß er so zerstreut ist (oder wie soll ich mich ausdrücken?), daß er seine eigenen Bilder nicht versteht. Hätte Allegri in schöner Begeisterung nicht jenen Moment des Uebergangs gewählt, in welchem der sinnliche Mensch zur ernsten Betrachtung

ſich wendet und ſich dem Gemüthe, von großer Empfindung erſchüttert, die Ewigkeit aufſchließt, ſo hätte er ſeine Büßende nicht mit dieſer glänzenden Schönheit, mit dieſem friſchen Reiz, mit der ganzen Fülle der Sinnlichkeit ausſtatten können. Eine ſchon längſt büßende und vor Jahren bekehrte Magdalena, abgemagert und unſchön, mag ohne allen Reiz (etwa wie die von Canova im Palaſt Leuchtenberg zu München) eher ein Bild für einen büßenden Einſiedler in der Zelle, aber gewiß kein Gegenſtand für den Maler und noch weniger den Bildhauer werden. Daß ſich aber in Allegri's Kunſtwerke die Weihe des Geiſtes mit der friſchen Heiterkeit der Welt, die Betrachtung mit der Kraft der Sinne, das unſichtbare Schöne mit der üppigen Fülle ſichtbarer Schönheit ſo edel und groß in aller Friſche des Reizes begegnen, das iſt es, was dieſes Bild ſo anziehend, blendend, bezaubernd und dennoch ſo rein und edel macht. Daß Correggio es an einen alten Waldbruder wegſchenkt, iſt thöricht, und daß dieſer es annimmt, unbeſonnen; denn wenn er nur Augen und Gefühl behalten hat, ſo wird ihn das Bild mehr zerſtreuen als erbauen, und jene Göttin der Waldesfrömmigkeit möchte ihn zu Betrachtungen weiblicher Schönheit, zum Verſtändniß von Reizen führen, die er hoffentlich längſt vergeſſen und deren Kenntniß ſeinem Berufe wenigſtens weit entfernt liegt. Geht der Maler ſo mit ſeinen beſten Werken um, die ihn die meiſte Zeit gekoſtet haben, ſo ſollte die junge Frau billig eine Vormundſchaft über den ganz Unverſtändigen führen, und jener Waldmann iſt entweder ein Kenner und Sammler, oder heimlicher Bilderhändler, der den Werth derſelben wohl zu ſchätzen weiß, oder er iſt noch nichts weniger, als dem Schönheitsſinne abgeſtorben, und will ſeine weltliche, wahre maleriſche Freude an der

herrlichen Frauengestalt haben. Eine Göttin der Waldesfrömmigkeit, die in dem Walde soll verehrt werden mit wahrem, frommem Waldgefühl: dies verstehe ich entweder gar nicht, oder, falls ich mir eine Vorstellung bei diesen Worten machen könnte, müßte es wenigstens eine ganz andere Gestalt erfordern, die dergleichen Gefühl erregen sollte, als diese wundersame unseres Correggio.

Sie sind zu eigensinnig, denn Sie werden sehen, zu welchem noch größeren Entzweck der Dichter das Bild in den Wald entführen läßt. — Wir sehen nun, in welcher Abhängigkeit der arme Antonio von einem groben, pöbelhaften Gastwirthe steht, der ihm borgt. Dessen Sohn lebt in Rom, um Maler zu werden, der erboste Vater erfährt aber durch einen Brief, daß der talentlose Bursche nicht in der Schule zu brauchen sei, und also zurückkomme. Ein vornehmer Herr (die Figur im Stück, die uns der Dichter wol ganz hätte erlassen können) liebt die junge Frau des Malers, und bestellt den Antonio deshalb nach Parma, damit er dort arbeiten und die Frau auch hinkommen könne. Er kauft auch dem Allegri eine heilige Familie, die eben fertig geworden ist, für achtzig Scudi ab. Dieser Preis dünkt dem armen Gedrückten so ungeheuer, daß er erschrickt und fürchtet, der Reiche möchte hintergangen werden.

Fr. Der Dichter hat sich freilich, und sehr zu seinem Nachtheil, so völlig von der Wahrheit entfernt, daß er sie in seinem Gemälde, das Noth und Kummer ausdrücken soll, niemals mehr brauchen kann. Wenn man weiß, daß der Maler schon in der Jugend für das schöne Bild in seiner ersten Manier, auf welchem sich der heilige Franziskus und der strenge Johannes der Täufer

efinden (ist auch in Dresden), schon hundert Dukaten in ner Zeit erhielt, als das Geld seltener war (Raphael wird für viele seiner Staffeleibilder nicht mehr bekommen haben), reicht diese einzige Nachricht allein schon hin, alle jene alschen Gerüchte niederzuschlagen, denn sie beweist, daß Allegri schon früh geachtet und würdig belohnt wurde. — Aber fahren Sie fort.

Jetzt entwickelt sich auch erst das eigentlich Interessante es Schauspiels, denn zwei andere Maler, Reisende, die nach Mantua wollen, haben in der Nähe den Wagen gebrochen und müssen nun, bis dieser hergestellt ist, in Correggio verweilen. Diese beiden Männer sind eben Niemand anders, als Julio Romano und der noch berühmtere Michel Angelo.

Fr. Trefflich! Drei so große Maler nun im kleinen Raum beisammen, welche Contraste sind hier anzubringen, welche Verschiedenheit der Gesinnung und Kunstansicht, aber wie zittere ich auch für den Dichter, dieser Aufgabe zu genügen, da er schon, wie Sie mich überzeugt haben, das Wesen des Correggio so ganz mißverstanden hat.

Sie werden aber einsehen, daß diese drei großen Talente nicht gleichen Platz einnehmen können, sondern die Neuangekommenen der Hauptperson weichen müssen.

Fr. Gewiß, sonst hätte der Dichter ja weder Vor-, Mittel-, noch Hintergrund. Es trifft sich auch in dieser Hinsicht gut, daß man von dem einsamen Michel Angelo Vieles auf seine Rechnung, ohne anzustoßen, dichten kann; er war in früheren Zeiten nach Oberitalien gekommen, und der vornehme Weltmann, Julius, lebte um diese Zeit in Mantua.

Buonarotti spricht gleich derb mit dem Wirth, der Römer

will ihn besänftigen, und indessen dieser geht, um die Gemälde in der Kirche zu sehen, macht Michael auf sonderbare Weise mit dem Maler, dessen Streben dem seinigen ganz entgegengesetzt ist, Bekanntschaft. Der Wirth nämlich, der den großen Florentiner erkannt hat, belügt unsern Allegri, der Fremde sei ein grober Färber, und so gutmüthig Antonio ist, so weist er die Urtheile des berühmten Zeichners etwas höhnend zurück, worüber dieser, der das Talent in dieser einsamen Gegend schon bewundert hatte, mit seinem höchsten Ungestüm auf den Zagenden einfährt, und ihn im Zorn nicht blos überzeugt, daß seine Zeichnung mangelhaft sei, sondern ihn auch Stümper und niederträchtig schilt. Am Ringe erkennt der Zerschmetterte den Gegner und ist in Schmerz aufgelöst, als er sich allein sieht.

Fr. Dieser Gedanke hat meinen ganzen Beifall, wenn die Sache nur nicht gerade den Correggio beträfe. Trefflich ließe sich dies in einer Erzählung ausführen, denn hier glaubt man dem Erzähler auf sein Wort, daß Mich. Angelo der musterhafte Zeichner, und daß Allegri nicht immer correct ist; aber, ich komme wieder auf meinen ersten Einwurf, woran soll es auf dem Theater deutlich werden (falls selbst alle Zuschauer so viel vernommen hätten), daß Correggio's Bilder besser gezeichnet sein könnten, daß der heftige Florentiner das Ding besser versteht, und daß der schwache Zeichner mit Recht beschämt und traurig wird? Die Fehler, in die die Leidenschaft, oder zu weit getriebene Klugheit verfällt, die Wirkungen der Lüge, der Schaden, der aus Unentschlossenheit oder Uebereilung hervorgeht, alles dies, wie die künstlichen Verschränkungen der Intrigue, die der Zufall noch seltsamer macht, verstehe ich, sehe sie vor mir, und ich bin belehrt und überzeugt: aber ob dieser besser colorirt, oder zeichnet, als jener, einer mehr Einsicht in Philosophie hat, als der andere,

ies und ähnliches kann ich auf dem Theater nicht deutlich, der zum Gegenstand der Scene machen wollen, ohne das Theater und dessen Bestimmung gänzlich zu verkennen.

Der bedauernswürdige Maler ist jetzt so elend, daß er eine Kunst ganz aufgeben will. Seine Frau, die Tochter ines Töpfers, will ihn trösten, aber er nimmt sich vor, uch irdenes Geschirr zu fabriciren, und etwa nur Sonnags zu malen, und damit schließt der zweite Akt.

Fr. Meinethalben, wenn man nicht annehmen will, aß Correggio selbst von einer anständigen Familie entsproen ist, und daß die Frau ebenfalls von nicht ganz armen Aeltern abstammte. Wenn ein Kaufmann banquerott wird, wenn ein Spieler alles das Seinige, und auf sein Ehrenwort auch fremdes Gut verliert, wenn einen Feldherrn seine Soldaten verlassen, einem Liebenden sein Mädchen ungereu wird, so sind dies Alles Dinge, die jeder Zuschauer dem Dramatiker glauben wird, weil er sie sieht und verteht, schwerlich aber, wenn nicht unmöglich, wird dieser es können zur Handlung des Schauspiels erheben, daß ein Künstler an seinem Talente irre wird.

Im dritten Akt sehen wir den noch immer sehr betrübten Antonio; Julius hat indessen die Bekanntschaft seiner Gemälde, besonders der Nacht, gemacht, und sucht durch Lob und Bewunderung dieses einzigen Talentes bei dem überreizten Unglücklichen das wieder zu vergüten, was sein starrer Freund verdorben hat. Antonio ist eben so erschüttert über das, was Julius zu seinem Preise sagt, als über jene grausame Herabsetzung des Michael. Das angelegentlichste Geschäft des römischen Künstlers ist es, den Florentiner von seinem Unrecht und seiner Grausamkeit zu überzeugen, dieser fügt sich, obschon es ein Hin- und Herreden über Kunst gibt, was Ihnen nach Ihrer Ansicht auf keine

Weise genügen würde. Buonarotti wird auf den nich
nutzigen Wirth so böse, daß er nahe daran ist, ihn m
der Reitpeitsche abzustrafen, er betrachtet das getadelte Bi
noch einmal, ruhiger, und findet fast mehr Schönheit, al
er sich gestehen möchte, hat dann (von Rührung überwä
tigt) ein allerliebstes Gespräch mit dem Knaben des Anton
(die beste Scene des Stückes), und schenkt der Frau de
beleidigten Malers zuletzt den Ring, an welchem dieser ih
erkannte, um ihn ihrem Manne als Zeichen nicht blos de
Versöhnung, sondern auch der Bewunderung, auszuliefern
Antonio, überglücklich, geht in das Wirthszimmer, um dem
größten Künstler seines Jahrhunderts, wofür er den Michael
hält, persönlich zu danken. Eine Scene, Aussöhnung und
Anerkennung, die wir lieber auf dem Theater sehen möch
ten (und warum sie der Dichter uns nicht vorführte, bleibt
unbegreiflich): und so schließt der dritte Akt, und, nach
meiner Meinung, eigentlich das Stück.

Fr. So scheint es mir auch, und befriedigend, wenn
einmal das Unmögliche, völlig Undramatische, als ein Ge
mälde, oder eine Folge von Gemälden, auf dem Theater
aufgeführt werden soll.

In der Scene mit der Frau muß freilich Michael An
gelo anhören, und sogar billigen, daß sie fest und unüber
windlich überzeugt sei, ihr Mann sei ein großer Maler,
weil ihr Gefühl und ihre Liebe zu ihm nicht irren können.
So schroff, handfest und fast zu bäuerlich der Dichter auch
den merkwürdigen, herrlichen Mann gezeichnet hat, so hat
er doch nicht gewagt, ihm das in den Mund zu geben, was
der ernste Florentiner etwa auf eine solche Liebeskritik und
Frauen-Kunstkenntniß möchte erwidert haben, die der Dich
ter zu billigen scheint, und die nur eine Ausgeburt der mo
dernsten Mißverständnisse sein kann. Es ist einer Frau

cht zu verübeln, wenn sie den Mann, sei er selbst ein Stümper, für ein großes Genie hält; es kann Tugend ist, wenn dies Mißverständniß aus edeln Kräften und Gefühlen hervorgeht, denn es ist keine Pflicht einer Ehefrau, zugleich mit dem gewechselten Ringe auch Kunstkenntniß und Kritik einzutauschen: aber, übel sähe es um Allegri's Unsterblichkeit aus, wenn nur diese liebende Gattin, oder ähnlich gestimmte Gemüther über ihn urtheilen könnten, der aus ihrer sentimentalen Stimmung (die eben so gut Verstimmung sein kann) seine Verdienste richtig abwägen wollten. Hier ist der Dichter selbst eben so kleinlich befangen, als die gute Gattin, und es ist dasselbe Mißverständniß, aus welchem die berühmte Magdalena, zur Göttin der Heiligen der Waldesfrömmigkeit umgetauft, einem eben so unwissenden als tief fühlenden Eremiten zum Geschenk gemacht wird, der sie in den Wald und in seine Höhle schleppt, um sie den Augen der wahren Freunde der Malerei und der Kenner zu entziehen. — Hier aber endigt das eigentliche Schauspiel, dem man seinen Beifall nicht ganz versagen kann; ein Spiel von kleinen Begebenheiten, ein Wechsel von Gesinnungen und Trauer und Freude, ein stilles, bürgerliches Gemälde, das, statt der Handwerker, uns Künstler vorführt, die uns an die schönste Zeit der Malerei Italiens erinnern. Da man den unnützen, vornehmen Ottavio ausließ, ward auch, wenn ich mich recht erinnere, vormals auf einigen Bühnen dies Schauspiel als eine Art Idyll dargestellt, indem man diese drei Akte in zwei zusammenzog.

Fr. Was kann nun noch folgen, um zwei Akte anzufüllen.

Wie ich sagte, der zweite Theil des Schauspiels, der sich schroffer und gewaltsamer vom ersten absondert, als

irgend ein Werk des Shakspeare, wenn es aus verschiedenen Theilen besteht. Der vierte Akt dieser wunderlichen Composition ist blos seltsam, schwach und ungenügend, ohne schmerzlich zu verletzen, oder einen großen Effekt zu machen; der letzte (fünfte) dagegen ist widerwärtig, empörend, und so, daß das große Talent des Dichters, indem wir über das Undramatische und Ungeschickte lächeln möchten, uns zum Mitleid, Schrecken, gewissermaßen zum Entsetzen zwingt, und alle unsere Gefühle eben dadurch schmerzlich verletzt, da nichts Wichtiges geschieht, nichts Edles oder Nothwendiges das Peinigende wieder gut macht. Daß dieser kühle Trunk und die besprochenen Kupfermünzen dergleichen hervorbringen können, werden Sie mir kaum glauben, und es gehört die große, wahre Dichtergabe des Verfassers dazu, um es möglich zu machen. Wie ist es zu beklagen, daß eine solche Dichterkraft ihr Vermögen nicht auf das Große und Wahre gewendet hat! — Jener Ottavio also, der gemeine Vornehme, erwartet den Maler mit seinem Bilde: der Gastwirth ist in der Stadt zugleich sein Hausmeister, und diese gezwungene Bedingung ist nur angenommen, damit dieser Verfolger des Correggio auch in der Stadt thätig gegen ihn sein kann. Der elende Ottavio will die Gattin des Malers nicht verführen, sondern sie ihm geradezu abkaufen, und er ist in der ruhigen Ueberzeugung, obgleich er die beiden Eheleute nur wenig kennt, die Sache werde gar keine Schwierigkeiten haben. Er geht aus der Bildergalerie fort, weil er den Antonio kommen sieht, der selbst sein Bild herbeischleppt. Dieser tritt in den Saal und freut sich, wie ein Kind, so vielerlei Bilder zum ersten Mal in seinem Leben zu sehen. Recht eigentlich wie ein Kind, denn so sehr er nach der Absicht des Verfassers Maler, und zwar ein großer sein soll, so stellt

r doch über die verschiedenen Gemälde eben nur solche Berachtungen an, wie sie einem jeden Knaben nicht zu ferne iegen würden.

Fr. Also ein Monolog, und wahrscheinlich ein langer — wie undramatisch! Was hat dergleichen, sei es nun Gefühl über Gemälde, oder Kritik derselben, mit dem Theaer zu thun? — Und dazu muß nun eine eigene Dekoraion gemalt werden, — wozu das Alles? denn ich kann nir nicht denken, daß diese Scene hier eben so etwas Wichiges veranlassen würde, daß die Sache nicht füglich anders nd viel besser könnte gestellt werden.

Eine Stelle, in der sich Correggio's Freude ausdrückt, muß ich Ihnen nothwendig mittheilen; nachdem er einige Bilder besehen, ruft er:

— Ach! was seh' ich!
Nein, das ist gar zu niedlich! hab' ich wol
Mein Tage noch so was gesehn: da steht
Ein altes Weib und scheuert einen Kessel
In ihrer Küche; eine Katze liegt,
Schläft in der Ecke, und der blonde Knabe
Bläst Seifenblasen durch die Tabakspfeife.
Ist es doch nimmer noch mir eingefallen,
Daß solche Sachen auch man malen könnte.'
Und hier, hier scheint es doch so blank und nett
Aus ihrer Küche, daß es eine Lust ist!
Man muß es durch die hohle Hand betrachten.
Wie schön die Sonne durch das grüne Laub
Im Fenster in den Messingkessel scheint. — —

Fr. Ich will keinen starken Accent darauf legen, daß der gute entzückte Mann hier Sachen beschreibt, die fast ein Jahrhundert später erst entstanden — ich bemerke nur, daß eine solche Gemäldegalerie damals noch nirgend war, oder sein konnte; zugegeben aber, irgend ein Freund habe

schöne Bilder gesammelt, bei denen wir es denn mit der Zeit auch nicht so gar genau nehmen und gern einige Anachronismen mit einrechnen wollten, so bleibt es immer am meisten unbegreiflich, wie derselbe Correggio, der die Kuppel und die Tribune von S. Johann, sowie die Kuppel im Dom mit mehr als hundert Figuren ausgemalt hatte, und also viele Jahre in Parma selbst leben mußte, wie dieser Maler niemals von dieser Galerie gewußt, oder sie gesehen haben sollte. Soll er ein Neuling sein, so muß er nie nach Parma gekommen sein; dies läßt sich aber selbst dem Unwissendsten nicht glaublich machen: war er aber in Parma, und lange Zeit, und wurden ihm so wichtige Werke, die wichtigsten und größten Kunstarbeiten der Stadt anvertraut: wie konnte er so Neuling, so kindisch und unwissend sein? Sie sehen, wie gefährlich, wie unpassend, wol unmöglich es ist, einen Maler zum Gegenstande eines Drama zu machen. Immer wieder komme ich auf diesen Gedanken zurück. — Was hätten unsere Vorfahren wol zu einem solchen Monologe gesagt? Wenn sie auch nicht das Rechte und Beste hatten, so strebten sie, suchten sie doch nach dem Richtigen mit allen Kräften, und niemals haben sie durch falsche Gefühle und Sentimentalität oder Mißverstand das Theater von der Bühne weg sophistisirt.

Wenn sich der große Maler wie ein Bauernknabe benimmt, daß er in demselben Monologe sogar einmal vor Freuden aufspringt, — sehen Sie hier das Buch:

— — Sieh da!
Da droben hängen große Stücke: — Tische
Mit Blumen, halbe Gläser Wein, geschälte
Citronen, Hunde, kleine Vögel. (springt) Ei,
Das ist doch gar zu hübsch! — Ha ha ha ha!
Vier geiz'ge Greise zählen da ihr Geld! —

Wenn er kurz nachher fragt:

Steht nicht der Name
Darunter? (lieſt) „Flamländer, Unbekannter.“
Flamländer? Welcher Landsmann mag das ſein?
Ob Flamland weit von Mailand liegt? —

So wird er freilich etwas mehr und anders begeiſtert, indem er den Vorhang von dem größten Heiligthum der Galerie hinwegzieht, der die berühmte Cäcilia Raphael's verbirgt.

Fr. Dieſe Cäcilia, wie Sie wiſſen werden, war immer in Bologna und nicht in Parma. Indeſſen laſſen wir dieſe Kleinigkeit hingehen; Correggio wird noch kein Bild von Raphael geſehen haben und ſo iſt dieſes hierher geführt worden, um ihm einen großen Eindruck zu erregen. Ich weiß jetzt eben nicht, wo es zuerſt erzählt wird, daß er dazumal das: „Anch io sono pittore“ ſoll ausgerufen haben: welches nur einen bedeutenden Sinn hat, wenn es vor Leuten geſchieht, die Raphael, und nur den einzigen Raphael für einen großen Maler halten wollen, in welchem ſich die ganze Kunſt und alle Erfindung erſchöpft hat.

Allerdings ruft es Correggio auch, aber nur in Gegenwart jenes reichen Nichtsnutzigen, der ihn natürlich auch gar nicht verſteht. Er ſagt vorher (nachdem ſein begeiſtertes Erſchrecken nichts Bedeutendes hat ausdrücken können): „Das wollt' ich auch! dem ſtreb' ich nach in meinen beſten Stunden!“ Einen Ausſpruch, den Sie gewiß nicht unterſchreiben werden.

Fr. Nein, gewiß nicht, denn kein einziger Maler, ſelbſt der große Tizian nicht, iſt ſo durch unendlich weite Klüfte vom Raphael geſchieden und getrennt, als eben unſer Correggio: woher es auch kommt, daß die wärmſten Ver-

ehrer des Raphael diesem Genius so leicht Unrecht thun, dem sie ihn nicht verstehen. Es war, wie schon ges unmöglich, das malerische Talent in Handlung darzustell sollte es aber einmal geschehen, so war es gerade interess zu zeigen, wie wohl im Allegri eben durch dieses (wenn er noch keins von Raphael gesehen hatte), indem es ganz würdigte, im klarsten Bewußtsein die völlig schiedene, ja entgegengesetzte poetische Welt, der er mit a Kräften nachstrebte, unmittelbar deutlich hervortrat. er wirklich das gewollt, was Raphael dichtete und voll dete, so ist er ohne Frage sehr zu kurz gekommen, eben so, als wenn Pergolese wie ein Palestrina oder Leo hätte setzen wollen. — Was fängt unser Maler aber nun mit jenem Ottavio, oder dieser liebe Mann mit dem Künstler an?

Zuerst ergeht sich Antonio noch im Lobe Raphael's, dann trägt Ottavio seine Meinung vor, daß ein Maler ganz der unsichtbaren Göttin, seiner Muse, lebe; Antonio aber behauptet, die himmlische und irdische Liebe müsse für den ächten Menschen und Künstler eine und dieselbe werden, in der geliebten Gattin, worauf Ottavio eben Raphael, der viele Geliebten gehabt, als Beispiel dieser Schwärmerei entgegenstellt. Hier bricht nun Antonio leidenschaftlich aus, bedauert den unglücklichen Raphael, der im Leben die Liebe nicht gefunden habe, dessen Ideal nur jenseit, in der unsichtbaren Welt einheimisch gewesen, und der sich darum betäubend in das Meer der Sinnlichkeit habe stürzen müssen, um im Uebergenuß ohne Genuß und arm zu bleiben. Er selbst aber sei in seiner wahren Liebe viel reicher und glückseliger, im vollsten Gefühl, wie er seine Gattin liebe, und in der sichersten Ueberzeugung, daß sie ihm diese treue, glühende Liebe eben so erwidere.

Fr. Recht schön, und, wenn man will, erbaulich. Nur hat der Dichter dies eben so wenig, wie das Maleralent in anschauliche Handlung setzen können und wollen. Denn wir sehen natürlich diese glühende Liebe nicht als solche, sondern eine ruhige, glückliche Ehe; weder Antonio wird zu irgend einer Untreue verlockt, noch werden der Frau Veranlassungen zum Fehlen und Irren gegeben. Und es ist recht gut, daß es so ist: denn die Wildheit und Verirrung der Leidenschaft, die so oft die interessanten Verwicklungen der Romane und Trauerspiele liefert, sind nur für den Zuschauer, nicht für die spielenden und untergehenden Personen erfreulich. Eine ruhige, glückliche Ehe ist ehrwürdig, die Sittlichkeit und Tugend edel; die wilde Sinnlichkeit verwerflich. Ueber alle diese Dinge kann kein Streit sein, und wir wollen sogar dem trefflichen Correggio auf sein Wort glauben, daß er liebt und geliebt wird (wie wir ja in diesem Drama so Vieles auf das Wort des Dichters hinnehmen müssen), aber woher weiß dieser fromme Maler denn so unbedingt, daß er glücklicher, als jener arme Raphael war, wie er ihn nennt; glücklicher und auch besser, denn er beklagt ihn ja deshalb, daß er im Sinnenmeere untergegangen ist. Er hat also wol von der schönen Bäckerin gehört, von der Nichte des Cardinals und von anderen Liebschaften des großen Künstlers. Soll Antonio (darf er es) sich über Raphael nach dergleichen Berichten ein Urtheil über das Gemüth und Herz des edeln Kunstverwandten erlauben, der ihm größer erscheint, als er sich selber? Wenn Fra Bartolomeo, oder der frühere Angelo da Fiesole, der strenge Buonarotti, oder das feine Gemüth eines Dominichino die Verhältnisse eines großen Mannes so schlechthin wissen, meistern und verwerfen, so sei es ihnen vergönnt, sich den Moralisten, oder eifrigen Religiosen an-

zuschließen. Es sei fern von mir (damit Sie mich nic
auch mißverstehen), unbedingt Raphael vertheidigen zu wo
len, oder zu sagen, er habe besser gehandelt, als Die
und Jener, der keinen Anstoß gegeben, und keine Leid
schaft erlebt: sondern ich will nur anfragen, ob denn nic
eben darin auch die Huldigung bestehen müsse, die ich einem
so großen Manne, wie Raphael, darbringe, daß ich die
Geheimnisse seines Herzens eben als Geheimnisse behandle,
deren Kritik mir nicht so erlaubt und möglich, als die seiner
Kunstwerke ist; daß ich also sie eben so wenig mit frechem
Lobe als Genialität, oder mit moralischen Vorwürfen als
Vergehungen verkündige. Und mein geliebter Correggio
sollte am allerwenigsten eine solche Sprache führen, die in
seinem Munde fast etwas in unsere moderne Heuchelei hin-
einklingt. Raphael's poetische Entzückungen sind oft sinn-
lich genug, und müssen es sein, wenn er eine Galathea,
die Grazien, die Psyche, oder seine Fornarina gut und
schön malen will. Niemals aber hat Raphael in Kirchen-
gemälden eine Leichtfertigkeit (wie wol seine Zeitgenossen es
haben, ja Manche selbst vor ihm, wie viel mehr die Spä-
teren) sich zu Schulden kommen lassen. Er hat nur die Kunst
vervollkommt und zu ihrem höchsten Gipfel erhoben. In
früheren Madonnenbildern ist oft Portraitähnlichkeit, in der
Disputa hat er das, was sich nicht malen läßt, malen
wollen oder sollen, aber in diesen beiden Aeußersten hat er
sich immer als den hohen Genius bewiesen, der seiner Auf-
gabe nichts vergibt, und weder gemeine Natur und Zufäl-
ligkeiten noch eine willkürliche Allegorie oder falsche Mystik
in die ächte Kunst hineinziehen, und das völlig Unkünstle-
rische in diese verwandeln will. Wie aber steht die süße,
muthwillige, tiefsinnige und allegorische Poesie des Correggio
diesem klaren, plastischen Maler gegenüber. Nicht, daß ich

zu jenen ſtrengen Formel- und Buchſtabenverehrern mich zählen möchte, welche immerdar behaupten, das Weltliche dürfe und könne niemals himmliſch, das Witzige, Menſchliche, Uebermüthige, niemals geiſtlich werden. Es kommt hier nur darauf an, wie man ſich über die Grundbegriffe vereinigt. Wenn aber auch Correggio nach meiner Anſicht gewiß nicht unfromm in ſeinen Kirchenbildern zu ſchelten iſt, ſo wird wenigſtens auch der ſtumpfe Blick gewahr, daß etwas ganz Anderes als im Fieſole, Mantegna, Perugino, Dürer, Eyck, oder ſelbſt Raphael uns hier zu einer ſüßen Stimmung und zum ſchwärmeriſchen Wohlgefallen rührt. Ja auch vom Grillandajo und Benozzo Gozzoli, wie von Tizian, Bellino und anderen ſind dieſe Produktionen noch durch weite Zwiſchenräume getrennt. In meinen Augen beſteht Correggio's Größe, weshalb ich ihn ſo innig liebe und verehre, auch darin, daß er einen neuen poetiſchen Weg fand, dasjenige, was bis dahin ganz außerhalb der kirchlichen Kunſt zu liegen ſchien, entweder nicht beachtet wurde, oder ihr wol feindlich gegenüber ſtand, mit der zarten Lieblichkeit des Chriſtenthums und mit allen jenen Gefühlen zu vereinigen, die ſeit Jahrhunderten die großen, geniereichen Maler zum Göttlichen hatten verklären wollen. Wenn aber Raphael in ſeinen kühnſten Bildern eben durch ſeine Vollendung noch mit Maſaccio, Fieſole, ja Cimabue unmittelbar zuſammenhängt, ſo wird die Nacht, das frommſte und tiefſinnigſte Bild des Correggio, nur verſtändlich und kirchlich, indem ich ihm ein ganz anderes Element zugeſtehe, ihm eine ganz andere Grundlage gebe, als man bis dahin bei chriſtlichen Bildern für möglich hielt. Ich kenne bis jetzt nur ein einziges Bild unſeres Antonio, was ſich durch Symmetrie der Geſtalten wie durch den innern Gedanken, welcher dieſe belebt, den Kirchenbildern,

wie sie immer genommen werden, anschließt, und dieses ist der heilige Franziskus und die Madonna aus der ersten Manier des Künstlers, dieses merkwürdige, großartige Kunstwerk, welches Sie auch so glücklich sind in Dresden zu besitzen. Wo aber hat Raphael nur etwas Aehnliches gedichtet oder gewagt, wie diese Madonna auf dem St. Georg (auch hier in Dresden), die, wie soll ich sagen? muthwillig oder freundlich, graziös oder schalkhaft zu dem lebenskecken Georg und bacchischen Johannes gutmüthig und hold niedersieht, indeß vorn die Wunderwerke der Malerei, die Genien oder Kinder, an die Faunen der alten Welt erinnernd, mit den Waffen spielen. Wie denn das ganze Bild die einzige gelungene Vereinigung der heidnischen und christlichen Mythe, so weit ich die Kunst der Malerei kenne, zu nennen ist. Ja man könnte dieses wundersame und einzige Bild, weit passender als jene Katharina in Parma, ausdrücklich als Tag, im Gegensatze jener herrlichen, weltberühmten Nacht, bezeichnen. So vom Uebermuth der Poesie beseelt, hat noch kein Maler wieder nach ihm, und noch weniger vor seiner Zeit es gewagt, die beiden scheinbar äußersten Enden der Empfindungen und Anschauungen mit der Grazie eines Amor und der Kraft eines Unsterblichen zusammenzubinden, als dieser Genius in der Sicherheit seiner trunkenen Entzückung. Dieser also, der kecke Himmelsstürmer, will es dem edeln, sanften Raphael verweisen, daß er nicht auf die gehörige Art geliebt habe? Und denke ich nun gar an die Jo und Leda dieses glühenden, phantasiebegabten, großen Dichters! Diese Wunderwerke, die kein Auge, das einem gesunden Sinne gehört, ungerührt, als sähe es die Göttin Venus selbst, anschauen kann. Man braucht mir nicht zu sagen, daß ein Boucher nur niedrig, Manches in der Art nur weichlich reizend, ein

Tizian, wenn auch üppig und wahr, doch naiv, — und daß von diesen zu jenen Gebilden ein großer Unterschied sei. Ich weiß es selbst, daß diese, die allerkecksten Aufgaben des Genies, die gefährlichsten und unbegreiflichsten sind, wo das gelöst und befriedigend groß und edel erfüllt wird, wo ein Haar breit daneben das Abgeschmackte, Gräßliche, Widerwärtige, Alberne, Gemeine, Dumme oder Liederliche liegt. Mich. Angelo und Shakspeare sind eben darum bewundernswerth, daß sie diese Linie im jüngsten Gericht und in mehreren Schauspielen suchten, statt vermieden, Raphael ist zu verehren, daß er das Beste that, ohne je an diese Grenze zu streifen, aber Correggio kann nur angestaunt, aber nicht ergründet werden, daß er in jenen genannten Vorstellungen höchste Sinnlichkeit mehr als Natur, Phantasie und Trunkenheit gab, und dennoch edel und poetisch, ja für den Reinen rein blieb; Werke, die verdienten von einer griechischen Zunge gepriesen zu werden, wenn jene von den Göttern Begünstigten diese Wunder hätten besitzen können. — Und dieser Correggio will so züchtig und hofmeisternd vom Raphael sprechen, der ihm gegenüber nur nüchtern erscheint! — Doch freilich, ich vergesse immer wieder, daß mein und der wirkliche Correggio, nichts mit dieser ersonnenen, kümmerlichen, zusammengedrückten Nebelgestalt gemein hat, und ich bitte mir meine bacchische Trunkenheit zu verzeihen, die mich, in Erinnerung jenes Grenzgewaltigen, selbst über alle Grenzen hinüber geführt hat.

Es ist gewiß, daß Correggio (wenn man auch selbst auf den Maler anwenden will, was so oft dem Dichter hat zu Gute kommen müssen), nicht das mindeste Recht und die fernste Ursache hatte, sich dem Raphael gegenüber als den moralischen, züchtigen hinzustellen. Der Dramendichter darf nur bis auf einen gewissen Grad frei mit seinen Figuren

schalten. Die Jo, Danae und Leda sind ja eben so weltberühmt als es nur die Stanzen oder die Verklärung sind. Mag der Maler jener Werke auch züchtig gelebt haben (er hinterließ Kinder und war zweimal verheirathet), so sind diese und noch andere Bilder von ihm so muthwillig, sinnlich und keck, daß sie als die einzigen in der ganzen Kunstgeschichte dastehen, denn dicht daneben, wie Sie selbst bemerkten, liegt das Unverzeihliche und Schamlose, und es gehört unseres Antonio ganzes Genie dazu, die Liebe selbst mußte ihm den Pinsel in die Hand geben, und die Grazien waren von der Venus gezwungen mit den ausgelassensten Amorinen in Gesellschaft zu treten, um diese Gemälde hervorzubringen. — Doch wir vergessen den Correggio des Drama immer wieder. Der reiche Ottavio, der die Malerei so wenig wie den Künstler versteht, trägt diesem in dürrer Rede an, ihm für Geld und gute Worte seine Frau abzulassen, indessen Antonio ganz der unsterblichen Muse leben möge. Da er aber hört, daß von ewiger, treuer Liebe der Gatten die Rede ist, zieht er sich kalt zurück, sagt auch die für seinen Palast bestellten Gemälde auf, und versichert nur, er werde niemals das als Dieb erschleichen, was er kaufen könne, Allegri könne also in dieser Hinsicht völlig ruhig bleiben. — Warum uns der Dichter diese gemeine Häßlichkeit nicht erlassen hat, bleibt unbegreiflich, denn überflüssig und störend ist dieses Motiv und diese Scene. Wo hat ein reicher Lüstling jemals sich so betragen, wenn er nur im fernsten die Ahndung hatte, auf halb rechtliche Leute zu stoßen? Diese kalte Abscheulichkeit ohne alle Vorrede und Leidenschaft erregt Widerwillen, aber das Publikum denkt vielleicht nicht so, es scheint an dergleichen herben Unschicklichkeiten nicht leicht Anstoß zu nehmen, wenn andere Scenen wieder sentimental erscheinen oder gleich darauf eine

oberflächliche Moral gepredigt wird; weit empfindlicher ist es gegen unschuldige Scherze und Späße oder Gesinnungen, die vorübergehend die Gemeinheit charakterisiren sollen. In einer Zeit wo so viele beliebte Bühnenstücke recht eigentliche Rohheit aller Art aussprechen, hört man mehr als jemals von der unerträglichen Rohheit der älteren großen Dichter sprechen: ein so grober Mißverstand, daß künftige Jahre ihn anstaunen werden, und die Bemühungen, ihn zu beweisen, wunderbar finden müssen.

Fr. Lassen wir das und sagen Sie mir lieber, was sich nun noch für den armen Correggio im Drama ergeben kann.

Der Gemißhandelte ist so empört, daß er im ersten Zorn den Unwürdigen auf das Schwert fordern will, um Rache an ihm zu nehmen. Doch erinnert er sich zur rechten Zeit seiner körperlichen Schwäche und daß er nicht gelernt hat, mit dem Degen umzugehen; — „so mögen Kugeln denn den Ausschlag thun!" ruft er schmerzlich aufgeregt.

Fr. Kugeln? Dieser ganz moderne Zweikampf, der noch hundert Jahre später etwas Unerhörtes war? Es gibt Anachronismen, die zu sehr die Täuschung des Unterrichteten aufheben, wenn so vieles Andere fast bis zur Aengstlichkeit aus der früheren Zeit genommen ist und an sie erinnern soll. In den Alten und Shakspeare, ja selbst auf vielen Gemälden steht die Sache anders und dieser Tadel trifft nicht, wenn diese Darstellungen so aus dem Ganzen gegossen sind, daß man das Unrichtige nicht wichtig nimmt, oder daß es zu den übrigen Umständen paßt. Den Degen wußte übrigens damals fast Jedermann zu führen. Ich bin aber überzeugt, Antonio gibt auch die Pistolen auf, wenn ich auch so viel nachsehen wollte, daß er damals schon irgendwo welche hätte finden können.

Allerdings, er fühlt sich auch so abgespannt; vom Wege, von der Kränkung und dem Anblick der Bilder so abgemattet

und erschöpft, daß er sich, ohne weiter von den Kunstwerken umher Kenntniß zu nehmen, niedersetzt und einschläft.

Fr. Einschläft? Sonderbar! — Aber vielleicht benutzt der Dichter diese Ohnmacht seines Helden, um ihn in einer Erscheinung, auf ähnliche Art wie es im Egmont geschieht, zu verklären und ihm die glänzende Zukunft und seinen Ruhm bei der Nachwelt zu zeigen.

Nicht dies, aber etwas Aehnliches geschieht. Ein junges, schönes, reiches Mädchen, Enthusiastin für die Malerei, die selbst schon Bilder nach unserem Correggio copirt hat, tritt mit ihrem gütigen und freundlichen Vater in den Saal. Dieser gibt gern seinen Plan auf, sie mit dem nichtsnutzigen Ottavio zu verheirathen. Er geht, diesem Menschen den Handel aufzukündigen, und Cölestine bleibt allein zurück, um sich an den Bildern zu ergötzen.

Fr. So haben wir also, wenn auch gleich einen unmotivirten, doch einen vernünftigen und erfreulichen Ausgang des Stückes. Die junge Enthusiastin muß den verkannten armen Schlummernden finden, ihn wecken und aus seinen Bedrängnissen, was ihr so leicht wird, erlösen, sodaß ihm, nach dem Sprichwort, das Glück im Schlafe kommt.

Gestehen Sie nur, daß dies ziemlich prosaisch wäre; wollte man Schauspiele oder gar Tragödien so beschließen, so könnte man das Ende dem zweiten, dritten oder vierten Akt willkürlich anfügen, wo es eben beliebte. Das Mädchen, die nur in dieser einzigen Scene erscheint, stellt allerdings auf gewisse Weise die Muse, oder den Nachruhm vor. Sie bringt aus dem Garten einen Lorbeerkranz mit, den sie Raphael's Cäcilia zu Füßen legen will, als sie das neue Bild entdeckt, welches Correggio eben gebracht hat. Jetzt will sie dieses kränzen, als sie den schlafenden Maler selber gewahr wird. Sie erkennt ihn an Mich. Angelo's Siegel-

ring, und begeistert, gerührt, setzt sie mit jungfräulicher Scheu, in Angst, der Schläfer könnte erwachen, dem blassen, kranken Manne den Kranz auf und entfernt sich schnell, als dieser sich ermuntert.

Fr. Da uns der Dichter die Dürftigkeit und hülflose Lage des Malers näher als alles Andere gerückt hat, so muß man, dächte ich, der Enthusiastin zürnen, die etwas mehr thun könnte, als ihm einen unfruchtbaren Kranz auf das Haupt setzen. Mag es symbolisch den unfruchtbaren Nachruhm, und die Leiden der Gegenwart, das Schicksal so mancher Künstlergeister ausdrücken und bedeuten, so könnte diese Cölestine, da sie weniger als Muse aber mehr und reeller als eine Erscheinung helfen kann, sich wol anders benehmen; ja, mich dünkt, sie müßte es, da sie gerade diesen Künstler so vorzüglich verehrt. Aber freilich, die Schicksale des Menschen laufen wunderlich; möglich, daß sie selbst dem gütigen Vater nichts von dem sagt, was ihr begegnet ist; und so muß freilich, nach einem anderen Sprichwort, dem, der Bettler werden soll, das Geld aus der Tasche fallen.

Antonio erwacht von einem begeisterten Traum; er findet mit Erstaunen den Lorbeer auf seinem Haupte. Der Böse-wicht Battista tritt ein, grob und roh, gibt ihm seinen Lohn in Kupfer (er hat, was er fordern konnte, schon abgezogen) und will von keinem Umwechseln hören, so sehr ihn Antonio, der schon erschöpft ist, anfleht, sondern wirft ihm im Gegentheil hämisch vor, daß Allegri's Vater ja selber Lastträger gewesen sei, daß es also gutthun könne, wenn der große Maler sich an diese Abstammung zu Zeiten erinnere. So geht Antonio klagend, gebeugt, mit dem Sack Kupfermünze auf der Schulter und dem Lorbeerkranze auf dem Haupte hinweg, um in der Hitze nach Hause zu wandern.

Fr. Halten Sie einen Augenblick inne, denn hier bei

dieser Stelle verläßt mich alles Verständniß. — Ich will es zum letzten Mal nur erwähnen, daß dieses Schleppen des Geldes und das Sterben an dieser Last, mögen auch viele Seelenzustände und Krankheit den Körper schon zerbrochen haben, eben so untheatralisch als undramatisch ist. Hat denn aber hier der Dichter, auch als Erzähler, die Unmöglichkeit seiner Geschichte, welche er vorträgt, nicht wahrgenommen? Lassen wir den armen, kranken Antonio aus einem einsamen, dürftigen Kloster seine Bezahlung abholen, die Mönche haben kein anderes Geld, als Kupfermünze: die äußerste Noth zwingt ihn, es anzunehmen, die einsame Gegend, es selbst zu tragen. Oder, es sei in der Hauptstadt der Gegend, in Parma; dieselbe Summe in Kupfer werde ihm aus Bosheit aufgeladen; — er fühlt sich gesund, stark, übermüthig, er traut sich im Jugendgefühl und in leichtsinniger Heiterkeit mehr Kraft zu, als er besitzt, und eilt so mit übertriebener Anstrengung seiner Familie zu, um die Darbenden zu laben. — Diese beiden Fälle sind (vergeß ich einmal den wahren Correggio) möglich: — aber auch der dritte, den uns der Dichter will glauben machen? Der Maler ist krank, hinfällig, melancholisch, — er bittet, ziemlich ohne Noth, den tückischen Battista, das Kupfer in Silber umzusetzen — warum geht er nicht zum nächsten Wechslerladen in der großen Stadt, und lacht des Battista, der sich dann seines einfältigen Plans, auf den er so viel gibt, schämen müßte? — Dieser will ihn dadurch demüthigen, daß er ihn an seinen Vater, den Lastträger, erinnert. Lassen wir es fallen, daß Correggio's Vater auch Maler war: der Boshafte selbst legt es ja mit seinem Vorwurf dem Allegri auf die Zunge, von der nächsten Straße selbst einen Lastträger zu rufen, um durch Verlust einer Kleinigkeit, sich den Weg zu erleichtern und schneller zu seiner Familie zu kommen. Gewiß, dieser

Antonio hat nicht nur seine Kunst blos in den Fingerspitzen, sondern auch alles andere Verständniß des alltäglichsten Lebens: mein Erstaunen über diese unerhörte Einfalt übersteigt mein Bedauern seines Unterganges. Muß eine solche Zerstreutheit, oder wie soll ich es nennen? nicht früher oder später das Verderben herbeiführen, wenn auch weder Bosheit, Kabale noch Unglück sich in das Spiel mischen? — Aber noch eine andere Bemerkung ist mir beigefallen. Wenn ich anders den ächten Künstlergeist recht kenne, wenn ich unseren Allegri ganz so annehme, wie ihn uns Oehlenschläger schildert, bescheiden, demüthig, sanft, — so müßte doch, wenn er den Buonarotti für einen der größten Menschen annimmt, seine Versöhnung mit diesem, dessen Anerkenntniß nach der vorigen Schmähung und Erniedrigung, eine große Revolution in ihm hervorbringen, diese Umarmung und das Lob des Florentiners müßte eine Epoche seines Lebens werden, sonst kann ich kaum glauben, daß es ihm mit dem Gefühl seiner Demuth oder mit der Vergötterung des Buonarotti so ganz Ernst gewesen sei. Sonderbar genug: Angelo hätte nur in die Johanniskirche in Parma gehen dürfen, um aus der dortigen Kuppel zu lernen, wie nahe ihm hier das Bestreben des trefflichen Allegri tritt; denn hier sind die großen Figuren im Styl dem Buonarotti so verwandt, daß Viele daraus haben schließen wollen, Allegri müsse die Sistinische Kapelle im Vatikan gesehen haben. War also dieser Geist auch dem großen Florentiner in der Kunst durch diese Composition verbrüdert, wie dem Raphael durch einige andere; hielt ihn der Herzog von Mantua so hoch, daß er ihn über Julio Romano setzte, indem er nicht von diesem großen Maler, der in seinen Diensten stand, Karl dem Fünften jene merkwürdigen Bilder malen ließ (obgleich in diesen Gegenständen Julio Romano sein Genie am schönsten

entfaltete), sondern sie dem Correggio auftrug, — so mußte, nach der geschlossenen Freundschaft mit Mich. Angelo (mochte der Dichter auch das obenerwähnte nicht brauchen können oder wollen), doch gewiß Allegri als ein anderer Mann mit stolzerem Schritt und festerem Gang auftreten, und sich nicht mehr vor jedem Elenden schwach, und in jedem Gedanken ängstlich fühlen. Dadurch, daß Gemüth und Charakter so dürftig bleiben, scheint mir das Gedicht etwas sehr Kleinliches und Beklemmendes zu bekommen.

Gewiß; doch um zu Ende zu eilen: der elende Battista schickt auch noch einen Diener, der Bandit war, dem Maler nach. Der Räuber will Urlaub, seine Mutter zu besuchen; indessen körnt ihn der Böswicht, da Jener durch den Wald muß, durch den auch der Maler wandert, mit der Aussicht auf Gewinn, nicht nur des Kupfers, sondern mehr noch jenes unschätzbaren Siegelrings, des Andenkens von Angelo, und Correggio wird erschlagen, wenn nicht höhere Mächte ins Mittel treten. — Im fünften Akt sehen wir im Walde die Einsiedelei jenes Eremiten, der dem Maler Kräuter brachte; der Fromme hat wirklich im Stamme einer Eiche jene büßende Magdalene befestigt.

Fr. O der Barbar! Für einen Maler, wie ich es bin, ist diese Grausamkeit Tragödie genug. Dieses Juwel von Bild so wenig zu achten! Ich sehe, die Schöne hat fast so gewaltsam, wie jene Ungläubigen, die der Taufende gleich nach der Taufe wieder ins Meer warf, zur Waldheiligen sich müssen bekehren lassen. Ja der Dichter zeigt sich hier als Barbar: denn dergleichen hätte doch wol kein Italiener erfunden. Es ist denn doch etwas daran, wenn man von der herben Natur der Nordländer spricht. Doch fahren Sie fort.

Ein Gedicht, dessen Scene Italien ist, und keine Banditen? Und so sehen wir auch hier einen alten Räuber und

Mörder, der aber des Lebens wie seines Gewerbes überdrüssig ist und in dem sich Gedanken der Ewigkeit melden. Der Eremit spricht fromm mit ihm, als Spießgesellen den Sohn des Battista, der als unfähiger Schüler von Rom wiederkehrt, herbeischleppen. Die Räuber hassen den tückischen Vater, der mehrere von der Bande angegeben und entdeckt hat; am Sohne wollen sie Rache nehmen. Es würde auch geschehen, wenn der Einsiedler nicht den Mord verhinderte, nicht durch einfache Bitten und Ermahnungen blos, sondern indem er zugleich die Magdalena vom Baume nimmt, und sie dem starren, grauen Verbrecher zeigt. Dies schmelzt den Busen des Unerbittlichen und Battistens Sohn ist gerettet, desselben Battisten, der dem Maler der Magdalena so niederträchtig nach dem Leben steht.

Fr. Das wäre also ein moralischer, ein großer, ja ein unbegreiflicher Nutzen eines solchen Gemäldes. Wohin verirrt sich doch die Phantasie unserer Dichter? Man erzählt, daß Tasso ungekränkt von Banditen schied, weil sie seinen Namen und seine allgemein verbreiteten Gesänge kannten: — vielleicht könnte ein recht bewegliches Ecce Homo, eine Kreuzigung, eine Martergeschichte, Bösewichter erschrecken; — vielleicht! denn es ist mißlich, daß Zeichen mehr als die Wirklichkeit, als Bitten, Thränen und vergossenes, fließendes Blut auf die Entarteten wirken sollten, — aber diese Magdalena, die wir Alle kennen, und deren Schilderung ich vorher versucht habe? — Wir glauben über die früheren Aesthetiker hinweg zu sein, die oft roh genug Bekehrung, Angst, Schreck und Bekenntniß der Schuld als Wirkung der Künste erwarteten: und sehen uns diese Mißverständnisse doch poetisch auf dem Theater wieder vorführen. Oehlenschläger, so viel ich seine Schriften kenne, müßte gewiß am meisten gegen eine solche juristische oder criminelle

Anwendung seiner Poesien protestiren; und doch gibt er ein Gemälde so seltsam preis, das, wenn der alte Böswicht nicht ganz zum Unthier geworden ist, nur Wohlgefallen, Freude und die Erinnerung seiner Jugend im Abbilde der Schönheit ihm einflößen muß.

Der alte Räuber verbietet auch dem abgeschickten Diener, den Maler zu kränken, und Alle ziehen sich zurück, um dem dürstenden, ganz erschöpften Antonio Platz zu machen. Von hier bis zum Schluß sind die Scenen und Verse, die das Märtyrerthum des Armen schildern, höchst ergreifend, wunderbar rührend, und Schauder, Wehmuth und Entsetzen bemächtigen sich des Zuschauers. Um so mehr Talent und Kraft hier obwaltet, um so mehr sind sie aber auch zu tadeln; denn wir wenden uns mit Unwillen von dieser Täuschung ab, die auf Kosten eines edleren Sinnes wirken muß. Aber nirgend im Stück bekundet Oehlenschläger so sehr, daß ihm Dichtergabe verliehen sei, als hier. — Und ich schließe mit der Bemerkung, daß, wenn ein solcher Geist die ächten Muster und die großen Vorbilder der alten und neueren Zeit studirte, er ohne Zweifel, wenn er sich sammelte und nicht immer von der Kritik (er scheint nur eine unächte anzunehmen) geringe gedacht, weit mehr hätte leisten und ein weit vollendeteres Gedicht liefern können.

Fr. Genug; gehen wir auf die Galerie, um Correggio's Schöpfungen zu genießen, und uns zu erheitern.

Und sprechen Sie umständlicher einmal das aus, was sie über Correggio denken: mir schien Manches neu; die Ausführung kann Ihre hingeworfenen Gedanken erst erklären.

Fr. Vielleicht nächstens.

Oehlenschläger hat sich durch mannichfaltige und sehr verschiedenartige Werke bekannt gemacht. Sein Vaterland ehrt ihn und Deutschland schätzt ihn hoch. Seine Arbeiten sind sehr ungleich, und wenn einige dem Vortrefflichen nahe stehen, so leiden wieder manche an den Gebrechen der neueren Zeit, einer falschen Sentimentalität und manchen Mißverständnissen, denen kaum ein Dichter unserer Tage, der gefallen will, entgehen kann. Es ist merkwürdig, daß er außer seiner Muttersprache auch die deutsche so geschickt zu behandeln weiß; kennt er auch nicht ihre ganze Tiefe, und entschlüpfen ihm hie und da unrichtige, oder undeutsche Ausdrücke, so ist seine Schreibart doch fließend, stark und bedeutend. Jene Gedichte, die nicht in das Deutsche übersetzt sind, werden von dänischen Kennern für die vorzüglichsten erklärt. Eine jüngere Partei, die sich seiner mit löblichem Enthusiasmus annahm, als er von Erbitterten verfolgt wurde, erhob sein Verdienst damals über viele der angesehensten Dichter und Schriftsteller; es gibt Manche, die ihn sogar für größer und mächtiger, als unseren Schiller halten. Wenn er auch Mannichfaltigeres versucht hat, so kann er doch im Trauerspiel weder in der Gründlichkeit der Composition, noch im Pathetischen, der tragischen Wirkung, der herrlichen Sprache, noch in dem Adel und der Wahrheit der Charaktere mit diesem deutschen Heros verglichen werden. Auch geht sein Streben nicht auf diese Größe; er vermeidet eher die Tiefe, und ergötzt am Bunten und Lieblichen; seine Charaktere sind leicht genommen, oft derb und wahr, aber schwankend, wenn sie groß und erhaben werden wollen. Seine erfindungsreiche Phantasie webt reizende, bunte Teppiche, mit vielfachen und oft bedeutsamen Figuren: gern ergeht sich der Geist in seinen Gärten und läßt sich gern von den seltsamen Gestalten anziehen und

locken: aber die eigentliche tragische Kraft ist dem Dichter versagt. In jeder seiner Tragödien schwächt, vorzüglich gegen Schluß, etwas die höchste Theilnahme und stört die Begeisterung, sei es durch Sentimentalität, oder irgend ein ungenügendes, fremdes Element; denn die Katastrophe bekundet eben den vollendeten tragischen Dichter, und manche große Poeten haben sich in dieser schwach und ungenügend gezeigt.

In Deutschland hat vorzüglich sein „Aladdin" Beifall gefunden, und von seinen theatralischen Werken scheint man dem „Correggio" den Preis zuerkannt zu haben, da er die Bühne noch oft belebt. Nach meiner Meinung ist diese Dichtung eine der schwächeren Oehlenschläger's, und ihr „Hakon Jarl" und andere weit vorzuziehen. Mir schien, daß gerade das Schwächliche, Sentimentale und Unzusammenhängende das Glück dieses Schauspiels gemacht habe, und darum mochte es nicht überflüssig sein, auf die Mängel aufmerksam zu machen. Denn Jedermann kann bemerken, daß seit lange schon nicht die meisterhaften Werke und die großen Vorbilder einen bildenden Einfluß auf unsere Bühne ausüben, sondern kleine, mangelhafte, oft ganz undramatische Erzeugnisse. Bleibt nun ein solches krankhaftes Stück lange auf der Bühne, wird es wol zu den Lieblingsdramen gezählt, so bilden sich nach ihm, und ahmen es nach wie viele der Unberufenen; denen erscheint es, sie nennen es auch wol naiv genug so: klassisch, und ihre Abbildung und Fortsetzung des Mißverständnisses ist natürlich noch schwächer, der Aufgabe und allen Forderungen der Bühne noch entfernter. Und so ist es geschehen, daß von fünf zu fünf Jahren das Ungesunde, Unverständige und Unmögliche immer dreister mit unerschütterlichem Vertrauen einheimisch geworden ist, und daß der kritische Zuschauer, wenn er rückwärts sieht, dasjenige, was er vormals scharf tadelte, im Verhältniß zu den

ieren und neueſten Verirrungen loben möchte. So ſteht
dieſer „Correggio", manchen Neueſten gegenüber, ernſt
edel da, ſo gegründet auch aller ausgeſprochener Tadel
mag. Dies Schauſpiel hat ohne Zweifel nachtheilig
unſer Theater gewirkt.

Nannte ich früher die Sprache des Taſſo den gebil-
etſten und feinſten Converſationston einer poetiſchen Ko-
die, ſo läßt ſich die Rede des Oehlenſchläger's in dieſem
hauſpiel, das eine ähnliche Aufgabe löſen möchte, faſt
zu bürgerlich oder bäuriſch vernehmen.

Die Darſtellung dieſes Gedichts war auf der hieſigen
ühne niemals eine der vorzüglichen. Herr Karl Devrient
ertreibt die Treuherzigkeit des Correggio, wie in allen Rol-
n, wo der Dichter dergleichen fordert. Der Maler wird mehr
e einmal geringe. — Julio Romano ſollte, wie er im
ben war, vornehm, fein, mit aller Gewandtheit der hö-
ren Stände erſcheinen, um dadurch einen ſtarken Contraſt
it dem ſtürmiſchen, polternden Buonarotti hervorzubringen,
n der Dichter mit ſonderbarer Vorliebe etwas zu niedrig
halten hat. Herr Julius aber nimmt den römiſchen
aler allzu bürgerlich und ehrenfeſt, und verwiſcht gänzlich
e vornehme Manier, die dieſem trefflichen Schauſpieler
ch ſo ſehr, wie keinem andern hier, zu Gebote ſteht.
err v. Zahlhaas iſt in der Rolle des Mich. Angelo vor-
iglich, er genügt in dieſem Stücke von Allen am meiſten,
nd es iſt zu loben, daß er den rauhen Ungeſtüm des
Michael etwas mäßigt und dadurch veredelt.

Anhang.

Ueber

das englische Theater,

zum Theil aus Briefen

vom Jahre 1817.

„Cymbeline."

Mein Erstes in London war, wie Sie wol denken können, mich zu erkundigen, ob die Jahreszeit des Schauspiels noch nicht vorüber sei. Zum Glück sind die Bühnen noch nicht geschlossen, und es trifft sich zu meinem Vortheil, daß der berühmte John Kemble seine merkwürdigsten Rollen, vorzüglich die des Shakspeare, noch einmal zum Abschiede durchspielt, um dann das Theater auf immer zu verlassen. So habe ich denn gestern, den 30. Mai, „Cymbeline" in Coventgarden gesehen, und ich eile, Ihnen einen Bericht von dem Eindruck zu geben, den mir die Vorstellung dieses Werks gemacht und zurückgelassen hat.

Ohne Zweifel ist dieses Schauspiel das am bunteſten geflochtene von den romantischen Werken des Dichters. Fast Alles, was in seinen übrigen Gedichten bezaubert, erscheint hier wieder, aber so mit Laune und Ironie durchzogen, so mit seltsamen Begebenheiten und auffallenden Charakteren geziert und verwirrt, daß Schmerz und Lust, Lachen und Verzweiflung sich im keckſten Uebermuthe begegnen. In dieser Fülle hat der Dichter hier auch Manches vernachlässigt, aber mit Vorsatz und Bewußtsein, was neben dem Schmuck der Poesie seine Werke zu den gründlichſten er-

hebt. Die Motive sind hier schwach und unzureichend, und wie sich Lustspiel und Tragödie begegnen, so verbinden sich auch Wahrheit und großartige Historie mit dem Seltsamen, selbst Kindischen eines Märchens, und der Dichter erwartet, daß der entzückte Zuschauer über Manches hinweg sehen wird, was dieser sonst mit Recht vom Schauspiel fordern darf, und welche Erwartungen auf das höchste zu steigern, ihn eben der kühne und tiefsinnige Shakspeare in den meisten seiner Werke unterwiesen hat. Aber der Dichter mußte den Uebermuth seines kecken Unternehmens ganz fallen lassen, oder er konnte es nur so schaffen, wie es da ist. Da es nach meiner Meinung die letzte seiner Dichtungen ist, so betrachte ich es vor vielen anderen mit gerührtem Wohlgefallen.

Daß ich, wegen der Länge des Stücks und der Unfähigkeit der Schauspieler, die weder alle Rollen, und noch weniger alle gut besetzen können, nicht Alles sehen, und Vieles mittelmäßig dargestellt sehen würde, darauf war ich gefaßt; denn daran sind wir, auch bei schwächeren Gedichten, schon gewöhnt: daß aber auch gar kein Zusammenhang sich zeigen würde, daß viele, und mitunter die schönsten Scenen, auch der schwächsten Täuschung ermangelten, ja daß man selbst gar nicht darauf einzugehen schien, diese nur zu bezwecken; darauf, ich gestehe es, war ich nicht gefaßt. Das Ganze war mehr wie ein Deklamationsconcert eingerichtet, in welchem Einiges vortrefflich, Manches anmuthig gesagt, und Vieles, sehr Vieles, völlig stümperhaft gesprochen wurde, ohne auf den Sinn des Dichters, oder auch nur auf eine gewöhnliche Wohlredenheit Rücksicht zu nehmen.

Oft kam es mir seltsam und lächerlich vor, daß sich die Darsteller nur in ein gewisses Costüm gesetzt hatten, da

e eigentlich das Theater ganz ignorirten. Am meiſten ihlte ich dieſe Wirkung in jenen Scenen, die gewiß zu :n ſchönſten gehören, welche Shakſpeare nur gedichtet hat,) meine die jener wunderſamen Einſamkeit, in welchen r alte Bellario und die beiden geraubten Königsſöhne, Guiderius und Arviragus, ſprechen und handeln. Jemehr r Dichter dieſen Scenen ein eigenes Colorit und eine herr-che Friſche gegeben hat, um ſo mehr geberdeten ſich dieſe ngen Leute wie zwei junge Engländer, die etwa eben om nächſten Kaffeehauſe auf das Theater ſo aus Gefällig-eit hingetreten wären. Die widerwärtigſte Nüchternheit erdarb alle dieſe Scenen, doch ſchienen die Zuhörer eben ichts Weſentliches zu vermiſſen.

Die Bearbeitung dieſes Schauſpiels, ſeine Abkürzungen nd Veränderungen ſind nach der leichtſinnigen Weiſe, wie ie Engländer dieſes Geſchäft abzumachen pflegen, denn eit ſie nicht mehr Umarbeitungen ihres Dichters (wie die on Dryden verfertigte des „Sturms", oder die des „Timon" on Shadwell) darſtellen, ſind ſie mit willkürlichen Ab-ürzungen zufrieden, unter welchen oft die Verſtändlichkeit es Werks, immer aber der Sinn des Dichters leiden müſſen. Man ſetzt gewiſſermaßen eine allgemeine Bekanntſchaft des Gegenſtandes voraus, läßt die berühmteſten Stellen ſtehen, nimmt auf die vorzüglichſten Schauſpieler Rückſicht, oft mehr, als ſich verantworten läßt, nimmt den Unbedeutenden Reden und Scenen, und gibt ſie den Beliebteren, läßt dieſen Auftritt zur Ermüdung lange ſpielen, und erweitert ihn durch Zuſätze oder ſtummes Spiel, und kürzt andere Scenen ab, oder läßt ſie ganz aus, die zum Verſtändniß höchſt nothwendig ſind, — kurz, man verfährt in der Regel ſo gewaltſam, daß ein Unbefangener dieſe Tyrannei nicht leicht mit jener Verehrung und Anbetung vereinen kann, welche

die Engländer ihrem großen Dichter bei jeder Gelegenheit zu zollen scheinen.

Wenn man die Schauspiele zu lang findet, so möchte diese Rechtfertigung vielleicht in Deutschland gelten können, wo man höchstens drei Stunden im Theater verweilen will, nicht aber in London, wo man fünf Stunden geduldig aushält, und nach jeder großen Tragödie noch eine langgedehnte Oper, oder zwei Lustspiele oder Farcen gern sieht. Es ist der Mangel an Sinn für ein Ganzes, die Abwesenheit des Kunstverstandes, worüber wir auch in Deutschland zu klagen Ursache haben, aber immer noch mehr die Gedichte, als die Briten, achten.

John Kemble erinnerte mich beim ersten Auftreten durch sein edles Wesen, den Wuchs und das sprechende, ausdrucksvolle Gesicht an unsern trefflichen Heinrich Jacobi: nur ist sein Knochenbau stärker, und das Kinn vorragender. Die Engländer kommen selbst darin überein, daß diese Rolle des Posthumus selbst in seiner Jugend eine seiner schwächsten Darstellungen gewesen sei; wie vielmehr jetzt! Sein Organ ist schwach und tremulirend, aber voll Ausdruck, und jedes Wort ist gefühlvoll und verständig betont, nur viel zu sehr, und zwischen jedem zweiten und dritten Wort tritt eine bedeutende Pause ein, und die meisten Verse oder Reden enden in der Höhe. Wie sehr mir dies auffiel, wie es meinem Gehör widerstand, da ich mich schon mit Iffland's Art, ernsthafte Rollen zu deklamiren, niemals vertragen konnte, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Durch diese unendlich langsame Art des Vortrags währte das Stück auch, ob ihm gleich vielleicht die Hälfte genommen war, außerordentlich lange. Diese, so zu sagen, musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus, ja machte es gewissermaßen unmöglich; denn wo Alles so unbedingt

auf die kleinen Nüancen der Rede hingewendet wird, und jeder Monolog und jede Schilderung ein kunstvolles Ganzes ausmachen sollen, da kann von Charakterdarstellung, von wahrer Steigerung, von Herausheben und Fallenlassen dieser und jener Stelle nicht mehr die Rede sein. Hie und da sah man den großen Meister, z. B. im zweiten Akte, wo Jachimo nach seiner Rückkehr sein gutes Glück erzählt: dies Verzweifeln, gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt, und man sah deutlich, daß, wenn Kemble nicht der Manier und einer einseitigen Schule sich ergeben hätte, er ein wahrhaft großer Schauspieler geworden wäre.

Im römischen Gewande erschien er groß, und in den Ausbrüchen der Leidenschaft erhaben. Er weiß wohl, daß ihn diese Tracht kleidet und er sich gut und edel in ihr zu geberden weiß, und darum spielt er wol auch diese jugendliche Rolle gern, in welcher er von Anfang bis zu Ende nicht jugendlich erscheint.

Young als Jachimo charakterisirte eben so wenig; Miß Foote erschien liebenswürdig als Imogen, und in der Tracht des Knaben anmuthig; sie genügte freilich der Aufgabe nicht, und fand auch gar keinen Beifall, doch sagte sie im ganzen Stücke von Allen meinem Gefühl am meisten zu. Sie quält sich, tief, nur zu tief zu sprechen, und das Vorurtheil, daß ein dumpfer oder männlicher Ton der tragische sei, scheint auch hier zu herrschen. Ueber die Sprache der Königin erschrak ich anfangs, weil sie sich in einer Art von knirschendem Baß vernehmen ließ. Dies erinnerte mich an einige italienische Schauspielerinnen, die auch in der Tragödie auf diese Weise Furcht erregen können. Gewiß ist ein spitzer, gellender oder pfeifender Ton niedrig, und, wenn

er auftreiſcht, abſcheulich: aber Niemand, am wenigſten ein Frauenzimmer, ſoll den Diskant, wenn er ihr eigenthümlich iſt, verderben, um einen widerwärtigen, tonloſen Schall ſich anzuzwingen. Noch ſterbend lobt Lear den feinen, zarten Ton ſeiner Cordelia. Shakſpeare, obgleich junge Männer ſeine Frauenzimmer ſpielten, dachte alſo hierüber ganz anders, und welche Schönheiten die Unzelmann-Bethmann auch in der Tragödie entfaltete, braucht nur in Erinnerung gebracht zu werden, obgleich ihr Ton immer weich blieb, und niemals zum tiefen Alt ſteigen konnte.

Das beſtimmteſte und ſchärfſte Spiel zeigte ſich in Cloten. Dies Stottern, Poltern war ſehr bedeutend, und das Ungeſchlachte der Natur ſehr gut ausgedrückt: nur war es ein Mißverſtand, daß die gewiſſermaßen heroiſche Seite des Prinzen in ſeiner Plumpheit gar nicht heraustrat. Er blieb zu ſehr Clown.

Meine Sehnſucht, das weitberühmte Theater von Coventgarden oder Drurylane, und in London ein Werk des großen Nationaldichters geſpielt zu ſehen, iſt alſo nun endlich erfüllt, aber nicht befriedigt worden. Schröder wie Fleck, und auch ihre Umgebung, thaten weit mehr, um den Dichter darzuſtellen: und würde man ſelbſt bei dem jetzigen geſunkenen deutſchen Theater den „Cymbeline" verſuchen, ſo würde man an vielen Orten gewiß mehr ein Zuſammenſpiel erſtreben, und das wundervolle Gedicht nicht ſo unbarmherzig zerſtückeln. — Muß einmal Shakſpeare verkürzt und auseinander geſchnitten werden, ſo denke der ſogenannte Bearbeiter wenigſtens wie Brutus vom Cäſar:

Laßt Opferer uns ſein, nicht Schlächter, —
— — — — — —
Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter,
Nicht ihn zerhauen.

Mit der Art, wie die Engländer das Costüm behandeln, kann man nicht zufrieden sein. Posthumus (John Kemble) trug lange gelbe Beinkleider, gestickt nach Art der Husarentracht, ein gelbes Wamms, einen herabfallenden, Wallonischen Halskragen, eine hellblaue Leibbinde von Seide, und über die Schultern herabhängend eine rothseidene Schärpe; dazu einen kurzen Degen, eine Art von Hirschfänger. Er schien gar keine Schminke aufgelegt zu haben, sah daher sehr alt aus, und trug sich auch, wie ein Alter, gebückt, welches bei seiner hohen, schlanken Statur noch mehr auffiel. In der Hand hielt er einen kleinen grauen Hut, der allzu unbedeutend war. Am meisten mißfiel, daß er ohne Mantel erschien. So en cuerpo zu gehen, wie die Spanier sagen, war in den früheren Jahrhunderten und bis auf die neueren Zeiten herab eben so unschicklich, als wenn jetzt ein anständiger Mann in Hemdsärmeln über die Straße laufen wollte. In Spanien tragen selbst die Diener Mäntel, und Jedermann, außer im Kriege, oder dem Reiter auf der Jagd. Aus diesem Mantel bildete sich unter Ludwig XIII. und XIV. der neuere Rock, und aus diesem das spätere Kleid und der neueste Frack; und das Wamms war früherhin das, was wir jetzt die Weste nennen. So gelehrt unsere Theaterdirektionen und Schauspieler thun, so wissen sie doch diese Kleinigkeit nicht, und lassen oft in Reiterkleidern oder im bloßen Wamms ihre feinen Leute in Gesellschaft und zu Aufzügen gehen. Am schlimmsten erschien des Posthumus römischer Gastfreund. Er trug mit Folie und Golde, und auf ähnliche Art ein zweiter Fremder, einen kurzen Reifrock, oder bis auf die Knie reichenden, abstehenden, runden Lauferschurz, was lächerlich und abgeschmackt erschien. In meiner Kindheit sah ich auf dem berlinischen Operntheater die Höllenrichter in dieser anmu-

thigen Tracht. Ich war verwundert, hier in London noch dieſe Thorheit zu finden, da man ſo viel darüber geſprochen hat, welchen Einfluß die berühmte Siddons und ihr Bruder J. Kemble auf die Richtigkeit und Schönheit des Coſtüms gehabt haben. Shakſpeare hat in ſeinem „Cymbeline" gewiß an keine alte römiſche Tracht, oder ihre Stellvertretung gedacht, ſondern er nahm wol die damalige italieniſche, im Gegenſatz ſeiner väterlichen.

„Julius Cäſar", von Shakſpeare, in Coventgarden. J. Kemble den Brutus.

Da nun meine Erwartung nicht mehr eine unbeſtimmte war, ſo war mein Genuß größer. Auch wurde dieſes beſchränktere und verſtändlichere Werk des Dichters deutlicher und richtiger auseinander geſetzt. Brutus wurde freilich nicht geſpielt, ſondern mit Verſtand deklamirt. Die berühmte Scene des Streits zwiſchen ihm und Caſſius (M. Young) machte nur geringen Eindruck: für dergleichen iſt Kemble's Ton viel zu ſchwach. Die Reden wurden gut geſagt: Charles Kemble, der Bruder des berühmten Schauſpielers, gab als Antonius die ſeinige mit großer Anſtrengung; nur lachte er nach ihrem Schluß und der Empörung des Volks zu ſchadenfroh, wodurch der Dichter verkannt und entſtellt ward. Wie dies ſo oft der Fall iſt, daß das untergeordnete Talent vom Seinigen zu viel in den Dichter hinüberträgt, und ihn dadurch auf eine tiefere Stufe hinabzieht. Es kann Manches in anderen Gedichten gut und

und richtig angebracht sein, was der Großartigkeit Shakspeare's nicht geziemt.

Die Volksscene und ihre steigende Unruhe und Abfall wurde sehr gut gegeben. Auch konnte man heute mit dem Costüm ganz zufrieden sein.

Die neueren Theater aber, die für diese Gedichte nicht eingerichtet sind, bieten immer eine Menge Ungeschicktheiten und Unschicklichkeiten dar, die einem gebildeten Auge oft höchst ärgerlich sind. So zeigte sich das Bett der Imogen, und der Kasten, aus welchem Jachimo stieg, unangenehm und dem Theater unangemessen; aber die Ermordung Cäsar's war das Seltsamste, was ich bis jetzt auf einem großen und würdigen Theater gesehen habe. Diese hohen, tiefen Bühnen, die durch keine Architektur unterbrochen sind, machen es unmöglich, eigentliche Gruppen zu stellen; daher bildet sich, wenn viele Menschen zugegen sein müssen, Alles wie in einem modernen Ballet, oder es wird tumultuarisch, unklar und verwirrt, indem das Drängen nach der Tiefe keine Unterscheidung und malerische Anordnung zuläßt. — Das Theater war tief, und Cäsar saß auf seinem Stuhle im fernsten Hintergrund; als ihm die Bitten vorgetragen und von ihm abgeschlagen waren, ordneten sich die Verschworenen, merklich genug, in eine Pyramide, von welcher Cäsar die Spitze bildete, während Brutus vorn im Proscenium links stand. Casca gibt ihm den ersten Stich, und Cäsar wendet sich rechts und empfängt vom zweiten Feinde eine zweite Wunde; er taumelt erschreckt wieder links hinüber, und holt sich, einige Fuß weiter vorn, die neue Verletzung, ebenso rechts; nun wird der Theaterzwischenraum schon größer, und die sonderbare Bewegung des tödtlich Verwundeten seltsamer und künstlicher, aber er muß noch fünf oder sechsmal rechts und links hinüber taumeln,

um von den ruhig stehenden Conspiratoren erstochen zu werden, bis er sich vom Brutus den Tod abholt, und mit den Worten: Et tu? vorne niederstürzt. Diese Scene, wie das geschickteste Ballet angeordnet, verlor alle Würde, und sie wurde durch die anmaßliche Feierlichkeit abgeschmackt. Selbst zu lachen war deshalb unmöglich. Aber wehe auch demjenigen, der in dieser Versammlung, in der Alle mit dem Bewußtsein, sie sähen etwas Erhabenes auf erhabene Weise vorstellen, da saßen, sich so sehr hätte vergessen, und so eine Täuschung und Rührung unterbrechen können, die bei den meisten im steifen Vorsatz lag. Woran die Menschen sich doch gewöhnen können! Ich glaube, keiner der Hiesigen war von dieser grotesken Anordnung gestört.

„Heinrich der Vierte." Erster Theil. Hotspur — J. Kemble.

Wieder ließ ich mich täuschen, und hoffte, ein wahres Spiel, Darstellung, tief eingreifende Charakteristik zu sehen, die als Träger so großartiger Poesie dann im Zusammenklang und der Erhöhung aller unserer Kräfte uns vielleicht den größten Kunstgenuß bietet, dessen der Mensch fähig ist. Allein mir ist nichts Anderes widerfahren, als daß ich Einiges gut habe sprechen hören, und das Meiste und Wichtigste völlig verfehlen und verunglücken sehen.

Es ist nicht unbegreiflich, daß man, im vieljährigen Besitz eines solchen Schauspiels, von frühester Jugend damit bekannt, endlich vergißt, welche wunderbare Aufgabe der Dichter sich gesetzt und mit welchem Witz, Humor und Kunst

er sie gelöst hat. Und so wurde denn dieses historische Lustspiel, dieses kecke Drama, das eben so viel politische Weisheit, historische Größe, als tollen Spaß enthält, so von den Darstellern wie eine löbliche Alltäglichkeit aufgeführt, der man ihr Recht widerfahren läßt. Sonderbar, daß sich diese Composition, so ganz schwach gegeben, hier noch immer in voller Autorität erhält, während sie Schröder's Kunst und Laune den Deutschen nicht annehmlich machen konnte.

Wo war Hotspur's Humor, des jugendlichen, unbändigen Helden, der eben so tapfer, als ungezogen ist? der aus Eitelkeit an Anderen die Eitelkeit haßt? der, als Haupt der Conspiration, die besten Mittel in Händen, so wenig Betragen hat, daß er die mächtigsten Bundesgenossen zurückschreckt? und der als Feldherr, Gatte, Freund, im Unwillen und in guter Laune einen so eigenthümlichen, seltsamen Ausdruck hat, daß auch der flüchtige Leser diese Eindrücke aus seiner Phantasie nie wieder verliert? J. Kemble deklamirte gemächlich, verständig, oft anstreifend an den Humor, aber ihn niemals ergreifend. Er sprach auch hier eben so langsam, wie in seinen vorigen Rollen, machte in jedem Verse zwei oder drei bedeutende Pausen, klagte wieder, accentuirte wieder jedes zweite oder dritte Wort unverhältnißmäßig, endigte wieder so oft in einer Art Gesangesweise in der Höhe, daß ich wiederum einen der protestantischen Prediger zu hören glaubte, die man wol vor zwanzig Jahren in diesem klagenden, langsamen Tempo in manchen Provinzen vernahm. Percy's erste, lange Erzählung vor dem Könige schien K. ganz als baaren Ernst und Wahrheit, nur durch jugendliche Heftigkeit übertrieben, zu nehmen. An diese feierliche, fast ächzende Langsamkeit wurde das Ohr so gewöhnt, daß, als Percy nun an die Stelle kam:

In Richard's time, — What do you call the place? —
A plague upon't! — it is in Gloucestershire; —
„'Twas where the mad-cap duke his uncle kept; — etc.

und er sie plötzlich schnell, mit behender Zunge sprach, daß wie einer, der sich nicht schnell auf einen Namen besinnen kann, und ihn im Unwillen sucht, — das ganze Haus über diesen so plötzlichen Abfall der Stimme und die Veränderung des Tempo in den lautesten Beifall ausbrach. Es steht bedenklich, wenn dergleichen, was sich von selbst versteht, und was auch wol der mittelmäßige Schauspieler leicht erreichen kann, von einem Publikum mit solcher Bewunderung aufgenommen wird. Diese Manier, die manchmal bei Kemble, wie bei den Anderen, oft auch willkürlich und ohne Grund eintritt, erinnert an die tragische Recitation der Franzosen, die in jeder Scene einige Verse, nach übertriebenen, festgehaltenen Accenten, mit der größten Schnelle über die Reime weggleitend, hinwerfen.

So war denn dieses gewagte Werk des Dichters durch die Verschneidung und die monotone Darstellung in eine nicht sehr anziehende Historie verwandelt, die hie und dort auf ungehörige Weise unterbrochen wurde. Denn daß Vieles, und oft das für den wahren Zusammenhang Unerläßliche, fehlte, brauche ich wol nicht erst zu sagen. C. Kemble stellte den jungen, ausgelassenen Prinzen edel und männlich dar, aber ohne jene Liebenswürdigkeit und den leichten Sinn, wie der Dichter diesen Helden gezeichnet hat. Aus dem unbeschreiblichen, wundervollen, nie genug zu lobenden Falstaff machte Young einen trockenen Spaßmacher, der sich selbst ums dritte Wort belachte.

Ich konnte die Ursache nicht erfahren, weshalb man in der Wirthshausscene des zweiten Aktes da abbrach, wo der großartige Spaß eigentlich erst angeht, denn bevor Falstaff

und der Prinz den König abwechselnd spielen, wird der Sheriff gemeldet. Soll es vielleicht eine zu feine Rücksicht auf den wirklichen König sein? Fürchtet man zu verletzen, wenn der Sohn in harmlosem Scherz die Person seines Vaters vorstellt? — Ließ man dies Witzigste aus, so ergänzte und verlängerte man dafür die Scene der Fuhrleute, die sich über die Flöhe des Wirthshauses beklagen. Durch Pausen, Gesichterziehen, sich immer und immer wieder kratzen, wurde dieser vorübergehende Spaß, zur Freude der Galerie, ziemlich lange festgehalten. Man erstaunt, auf diesen berühmtesten Theatern der Nation, die von Künstlern in verschiedenen Zeiten betreten sind, welche man hier mehr, als irgendwo in Europa, ehrt, Dinge geschehen und belacht zu sehen, die man bei uns auch in Provinzstädten nicht dulden würde. Den erschlagenen Percy nimmt Falstaff auf und trägt ihn fort. Der Dichter, der es mit seinem Falstaff nicht ganz so gemeint wissen will, wie ihn der Prinz und Poins schildern, verlangt, daß der starke, fette Mann ihn schnell aufhebt, und ihn wohl rückwärts faßt, sodaß Rücken auf Rücken liegt. Dieser moderne Falstaff nahm aber die Sache anders, und es währte ungebührlich lange, ehe er mit dieser Aufgabe zu Stande kam. Höchst vorsichtig und furchtsam entfernt er erst mit seinem Degen das eine Bein Percy's; nachdem dies gelungen, streckt er das andere ebenfalls weit aus. In dem Zwischenraume, der so entsteht, setzt er sich behaglich nieder, rutscht rücklings, indem er sich noch mehr Platz macht, an den Leichnam hinan, und macht nun Versuche, die anfangs mißlingen, den todten Helden von hinten über sich herzuziehen, mit dem er endlich, nach langem Kämpfen, mühsam aufsteht. Zu diesen ganz schlechten Hanswurstspäßen mußte sich die edle Gestalt Kemble's (ja man kann sie ohne Uebertreibung eine majestätische nennen) mißbrauchen lassen.

Warum dies J. Kemble, der dies Theater dirigirt, zuläßt, ist mir unbegreiflich; noch unbegreiflicher, wenn er etwa glauben sollte, so habe es der Dichter gemeint, und diese beiden Zwischenspiele gehörten dazu, um den Ernst der poetischen Scenen zu erheitern.

„Heinrich der Achte." J. Kemble der Cardinal Wolsey.

Ein Gedicht, welches für die jetzigen Engländer den größten Theil seiner Bedeutsamkeit verloren hat. Die Wenigsten können sich, weil das Land damals seine jetzige Verfassung noch nicht hatte, die Zeit der Elisabeth als eine glückliche denken. Das Schauspiel wird also nicht mehr in patriotischem Gefühl, sondern wegen einzelner Scenen und der Darstellung wegen, gern gesehen. An dem Spiele war diesmal weit mehr zu loben, als zu tadeln, und J. Kemble, als Wolsey, verdiente Bewunderung. Mein Ohr war endlich an diese außerordentlich langsame, klagende Recitation etwas mehr gewöhnt, und da die Meisten diesmal rascher sprachen, vorzüglich der König, sich auch beim alten Cardinal dieser feierliche Ton leichter annehmen ließ, so machte dieses Schauspiel im Ganzen den richtigsten Eindruck. Heute zeigte sich Kemble als ein wahrhaft großer Künstler, vor allem nach seinem Sturz, als die um ihn versammelten Edlen sich seines Unglücks freuen, und er im Stolz seines Schmerzes und ungebeugt ihnen sein ganzes Gefühl ausspricht. Diese Majestät im tiefen Schmerz, dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Feinden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt, dieses Zittern der

Stimme, die nach schwerem Kampf den festen, männlichen Ton wieder gewinnt, Alles dies war unvergleichlich und von der höchsten Trefflichkeit und Vollendung. Als sich der Greis nun mit Cromwell allein sieht, und von diesem treuen Diener Abschied nimmt, bricht er zusammen, und ergießt als Freund seinen Schmerz, der ihn jetzt, trotz seines Strebens, übermannt; er spricht nun die Lehren, die Ermahnungen als Vater, er tröstet sich selbst auf große Weise, und verläßt mit ächter Größe und Fassung die Bühne des Staates, auf welcher er der Erste war. Diese schönen Scenen wurden durchaus so gegeben, daß alle Wünsche erfüllt wurden, daß die Imagination nichts Vollendeteres erschwingen konnte, und daß der Kenner des Dichters neue Schönheiten fast in jedem Verse entdeckte. Es ist schwer, den Genuß zu bezeichnen, wenn sich ein großer Dichter und ein großer Darsteller auf diese Weise begegnen.

Kemble's Bruder spielte den Cromwell. Um seine Rolle zu vergrößern, hatte man ihm die schöne Rede zugetheilt, die die Kammerfrau der Königin Katharina sagt. Dergleichen nur irgend zu rechtfertigen, kümmert die Engländer nicht, wie es möglich sei, wie Cromwell in diese Verbindung komme u. dgl. Man hält es wol für wichtiger, daß ein vorzüglicher Schauspieler diese Worte richtig und schön vorträgt, als den Dichter und die Wahrheit zu verletzen.

Man sollte es nicht glauben, daß die Engländer auf ihrem Theater so sonderbare Convenienzen festhielten, die der Kunst und aller lebendigen Darstellung so hinderlich sind. Ich begreife nicht, zu welcher Zeit diese thörichten Beschränkungen aufgekommen sind; es wäre sehr auffallend,

wenn sie schon unter Karl dem Zweiten stattgefunden hätten, wo die Dichter das Ausgelassenste und Unzüchtigste auf den Bühnen sprachen und vorgehen ließen. Am meisten verletzt die gezwungene Steifheit, mit welcher die Spieler auftreten und wieder abgehen müssen. Sie dürfen in der Tiefe auftreten, aber dem Zuschauer niemals, unter keiner Bedingung, den Rücken zukehren; darum gehen sie immer seitwärts in den Flügeln ab. Es wäre nicht zu tadeln, da die großen Theater ziemlich breit sind, daß sie meistentheils dorther kämen und dorthin wieder abträten, wenn es nicht mit dieser Peinlichkeit geschähe, damit sie dem Zuschauer nur immer das volle Gesicht bieten können. Deshalb nähern sie sich einander feierlich und gezwungen, langsam und nach einigen Reden, wechseln dann die Stellen, und treten oft ganz so einer zum andern hin, als wenn sie eben anfangen wollten, eine Menuet zu tanzen. Im Wortwechsel, oder in Freundschaftsversicherungen, oder selbst im Zwiegespräche zweier Liebenden, suchen sie eben so allgemach die Nähe der Coulisse zu gewinnen, und Jeder entfernt sich alsdann mit einem Seitenpas mit dem letzten gesprochenen Wort.

In lebhaften Scenen, oder bei großen Begebenheiten, z. B. wenn Richard III. so mit kurzen Tänzersprüngen zur Schlacht von Bosworth in die Coulisse hineingaloppirt, macht dies eine völlig komische Wirkung. Der Schauspieler kann also, um dieser Sitte zu genügen, nicht sein Feuer ganz auf die Scene wenden, er muß sich ängstigen, einen Schritt, wenn er nicht schon berechnet war, wieder näher zu thun, man fühlt ihm den ganzen Auftritt hindurch den Zwang an, und die Absicht, sich nur in gewissen Dimensionen und Pausen der Stelle seines Abgangs zu nähern, um zuletzt, wo möglich, mit einem einzigen Ruck zu ent-

schwinden. Da nicht alle Spieler treffliche sind, so gemahnen dadurch Viele an die Marionetten.

Die beiden Theater in London sind, wie auch viele jetzt in Deutschland, für den wahren Schauspielfreund viel zu groß; befindet man sich nicht in den Logen, die der Bühne die nächsten sind, oder vorn im Parterre, so sieht man wenig und unbequem. Bei der gewaltigen Höhe der Bühne verschwinden die Spieler zu Pygmäen, und in dem weiten, leeren Raum ist kein Anhalt, keine Absonderung, für den einzelnen, wie für Gruppen, kein fester Punkt, wodurch allein schon, da in dieser wüsten Leere Alles ohne Rahmen hingestellt wird, das Schauspiel alle wahre Haltung verliert. Etwas wird die Höhe der Bühne dadurch ermäßigt, daß die oberen Zwischenvorhänge viel tiefer reichen, als bei unseren Theatern; nach dem Schluß der Scene zu senken sie sich mit jeder Coulisse tiefer, sodaß die Hinterwand um so Vieles niedriger ist, als die ersten Coulissen es sind. Durch diesen schnellen Abfall gewinnt die Bühne an Behaglichkeit, und die zu große Leere des Raumes wird dem Auge bedeutend vermindert. Dazu kommt, was bei der großen Breite des Theaters auch zu loben ist, daß die zweite, dritte, vierte Coulisse u. s. f. viel stärker in die Scene hineintreten, als bei uns, wodurch auch auf diese Art das Theater enger gefaßt wird, die Spielenden auch gezwungen sind, soviel als möglich, im Proscenium sich aufzuhalten. Sehr zweckmäßig ist es ebenfalls, daß die eigentliche Dekoration, die Hinterwand, durch die vortretenden Coulissen und die niederfallenden Zwischenvorhänge so bedeutend an Höhe und Breite vermindert, sehr oft aus zwei bemalten Bretern besteht, die sich aneinander schieben. Dies hemmt die zu künstliche Ausmalung der Dekorationen, und wirft die Stimme der Recitirenden voll und stark in das Schau-

spielhaus zurück, da bei unserer Bühnenerweiterung durch den Raum zwischen den Coulissen, durch die viele Leinwand und den Mangel der soliden Architektur auf der Bühne selbst, die Stimme so oft, auch in der Oper, geschwächt und verdunkelt wird.

Das Einzige, was an die alte englische Bühne hier erinnert, ist das Proscenium. Rechts und links nämlich ist eine Mauer mit Pilastern, wie auch bei uns, aber statt der Logen oben und unten, oder einer leeren Verzierung, sind rechts und links zwei große Thüren angebracht, die sich in Rollen bewegen, und die in den meisten Stücken zum Eintreten und Abgehen gebraucht werden. So kommt der Geist des Hamlet im Schlafzimmer der Mutter links vom Zuschauer, vorn im Proscenium, dicht an dem Orchester heraus, und geht über die ganze Breite der Bühne zur gegenüberstehenden Thüre, die sich beide öffnen und schließen, ab. Durch diese Vorrichtung, die sich im Gegensatz jener gemalten Thüren so edel ausnimmt, wird der Schauspieler allein schon, und bei den wichtigsten Veranlassungen ganz vor in das Proscenium gedrängt, das Vorzüglichste muß hier geschehen und sich entwickeln, und er kann dem Vorurtheil nicht huldigen, welches jetzt so viele deutsche Bühnen beherrscht, das Schauspiel sei ein bewegliches Gemälde, und die Figuren dürften niemals jene Linie überschreiten, auf welche der Vorhang niederfällt. Hier treten sie fast immer weit über diese Linie hinaus, da die Architektur des Proscenium ziemlich breit ist, und der Vorhang, wie bei uns, sich erst jenseits dieser findet. Wollte man diese Einrichtung bei uns nachahmen, so müßte man freilich (wie es schon immer bei den Engländern gewesen ist) die unglückliche Behausung des Souffleurs vom Vorgrunde der Bühne entfernen, welche jedem Auge so mißfällig ist, — dann

müßten freilich auch die Spielenden beſſer auswendig lernen, und manches Heilſame ergäbe ſich außerdem noch bei dieſer Verbeſſerung.

„Hamlet." John Kemble — Hamlet.

Man ſah wohl, daß der Künſtler dieſe Rolle in ſeiner Jugend mit ganz anderer Kraft hatte ſpielen können, aber gewiß hat er ſie damals doch in demſelben Sinne gegeben. Dem Talente wird es kaum möglich ſein, in dieſem vieldeutigen Charakter, der faſt alle Seiten der Menſchheit entfaltet, der die verſchiedenſten Empfindungen in ſo mannichfaltigen Situationen ausſpricht, ganz zu verfehlen. Der melancholiſch Klagende, der edle Leidende war es vorzüglich, welchen Kemble zeigte; er weinte viel und zu oft, ſprach manche Scenen, z. B. die mit den Schauſpielern, vortrefflich, und ging und geberdete ſich als Mann von Anſtand. Aber, wie immer, war faſt gar kein Unterſchied zwiſchen den leichteren und ſchwereren Theilen des Gedichtes, Proſa und Vers konnte man wieder nirgend unterſcheiden. Die großen, leidenſchaftlichen Scenen erſchienen faſt unbedeutend, wenigſtens war der Auftritt mit dem Geiſt ganz ohne Wirkung. Bei ſolchen Stellen, wie beim Anfang des erſten Monologs:

O, that this too, too solid flesh would melt!

verweilt Kemble auf dem O, vielfach tremulirend, einige Sekunden.

Beim rauhen Pyrrhus, wenn Hamlet sagt:

If it live in your memory, begin at this line: let me see, l
me see!

The rugged Pyrrhus, like the Hyrcanian beast, —
'tis not so; it begins with Pyrrhus. — —

war wieder ein allgemeiner Aufruhr des Beifalls im Hause
weil dieses Suchen nach dem Anfange, diese Vergeßlichke
auf so natürliche Weise ausgesprochen wurde. Und in de
That, wenn man lange Zeit einen langsamen, gleichmäßig
klagenden Rhythmus vernimmt, regelmäßig von bedeutende
Pausen unterbrochen, beständig stark herausgehobene Ac-
cente, so überrascht es ungemein, wieder einmal ganz den
Ton der Natur und die Weise des gewöhnlichen Gesprächs
zu vernehmen.

Neues habe ich in dieser Vorstellung nicht gesehen, noch
auch etwas gelernt, außer daß Hamlet, nachdem er den
König erstochen hat, indem er sagt:

Here, thou incestuous, murd'rous, damned Dane,
Drink off this potion: — Is the union here?

dem König wirklich den vergifteten Kelch an den Mund
setzt, und ihn zwingt, noch sterbend davon zu trinken, wel-
ches ich für richtig halte. Es machte sich auch gut, daß in
dieser Scene der König einige Stufen höher saß. Obige
Worte, so erklärt und gespielt, erinnern dann recht bestimmt
an Macbeth's Bild in jenem Monolog des zweiten Aktes:

This even-handed justice
Commends the ingredients of our poison'd chalice
To our own lips.

Mistr. Stephens spielte die Ophelia unbedeutend. Ich
habe diese Rolle noch nie so darstellen sehen, wie der Dichter
sie sich gedacht hat, leicht, beweglich, reizend, selbst im
Wahnsinn. Dieser erscheint immer zu gespenstisch, und die

Schauspielerinnen setzen ihr Verdienst gewöhnlich darin, diese Scenen furchtbar, oder vielmehr widerwärtig zu machen.

In der Todtengräberscene hatte man wieder einen spaßhaften Zusatz gemacht, den ich, dem großen Dichter gegenüber, oder vielmehr unter allen Umständen, unverzeihlich finde. Nachdem der erste Clown (denn so werden sie freilich im Originale genannt) abgegangen war, und sich der andere zum Graben fertig machte, zog er sein Wamms aus, band ein zweites, wieder ein drittes und so fort, bis auf sieben vielleicht, von allen Farben und Gestalten, sodaß diese abgeschmackte Zwischenscene, bei welcher der Spaßmacher sich alle Zeit nahm, und an welcher die oberste Galerie sich sehr ergötzte, mehrere Minuten dauerte. Sollte Kemble wirklich glauben, diese Scene sei einzig deswegen geschrieben, um den tragischen Ton zu unterbrechen, und etwa wieder ein wenig zu erheitern, und es schade deshalb nicht sonderlich, auch wol noch etwas über die Linie hinaus zu schreiten, die der Dichter selber gezogen habe: so ist es zu beklagen, daß ein so großes Talent nicht mit mehr Einsicht dem Dichter begegnet, den er doch verehrt.

„Coriolan." Kemble's Abschied von der Bühne.

Den 23. Juni trat endlich J. Kemble zum letzten Male auf das Theater, und nahm in seiner berühmtesten Rolle, im „Coriolan" des Shakspeare, auf immer Abschied von dem Publikum, welches ihn verehrte. Das Haus war voller, als je, denn kein Freund des Künstlers wollte diesen

Abend verſäumen. Ich mußte wieder beklagen, daß man das Stück ſo unbarmherzig verſtümmelt, und die größten Schönheiten weggeſtrichen hatte; was um ſo kindiſcher war, weil man einen überflüſſigen Triumphzug des Helden hinzugefügt hatte, der langſam aus der Tiefe mit Trophäen und Adlern vorſchreitend und über die ganze Bühne wandelnd, ſehr viele Zeit wegnahm. Wenn ich auch nicht für unbedingt dieſe Darſtellung für das größte Meiſterwerk des Künſtlers halten kann, wie ſeine hieſigen Bewunderer es behaupteten, da ich den Wolſey für eben ſo gelungen halte, ſo iſt es doch gewiß, daß ſich Kemble wieder in vielen Scenen als großer Schauſpieler zeigte. Der Stolz Coriolan's kann nicht edler und beſtimmter ausgedrückt werden, und Wuchs, Miene und Stimme kamen hier dem Künſtler zu Statten. Der heroiſche Zorn erſchien freilich zu ſchwach, und die Wuth verſagte gänzlich, weil das Organ zu dieſen höchſten Anſtrengungen zu ſchwach war, und der Darſteller es für einige der wichtigſten Momente ſchonen mußte. Am größten und erſchütterndſten war der Schluß; man kann ihn ohne Uebertreibung erhaben nennen. Wenn Coriolan ausruft:

Hear'st thou, Mars?

und Aufidius ſagt:

Name not the god, thou boy of tears. —

ſo war der Schrei: Ha! den Coriolan in höchſter Wuth ausſtößt, furchtbar; unbeſchreiblich die Kraft und der Ton der folgenden Rede, ſowie das Geberdenſpiel:

Measureless liar, thou hast made my heart
Too great for what it contains. Boy! O slave
— — —

Cut me to pieces, Volces! men and lads,
Stain all your edges on me! — Boy! False hound!
If you have writ your annals true, 'tis there,
That, like an eagle in a dove-cote, I
Flutter'd your Volces in Corioli:
Alone I did it. — Boy!

Dies iſt das Große der Bühnenkunſt, daß ſie etwas ausrichten kann, eine ſo ungeheure Wirkung erregen, daß uns im Moment die Erinnerung an jeden anderen Kunſtgenuß ſchwach und wie ein Schatten erſcheint. Freilich geht ihr Erzeugniß auch ſelbſt wieder ſpurlos, wie ein Schatten, vorüber, und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genuſſes und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmuth, denn kein Denkmal kann der Bewunderer dieſen entflohenen Erſcheinungen ſetzen, weil keine Worte genügen, und keine Bezeichnungen das kenntlich und deutlich charakteriſiren können, was der hingeriſſene Zuſchauer geſehen und gehört hat. Darum iſt es billig, daß der lauteſte Beifall wenigſtens unmittelbar den Künſtler, wenn auch nur ſchwach, belohne, weil er nichts aus ſeiner Hervorbringung in den nächſten Augenblick hinüber retten kann.

Dieſer Beifall, dieſes Zujauchzen, Jubel des Entzückens und Thränen der Rührung wurden auch dem edeln Veteranen, dem verehrten Liebling, den das Publikum, an dieſem Ort verſammelt, nun niemals wieder ſehen ſollte. Der lauteſte Lärmen des Beifalls, den ich je, ſelbſt in Italien, gehört hatte, war nur ein ſchwaches Getöſe gegen dieſes unbeſchreibliche Toben, das ſich, nachdem der Vorhang gefallen war, von allen Seiten, oben und unten, ſchreiend, klatſchend, pochend und mit Händen und Füßen arbeitend, erhob. Tauſende waren verſammelt und dicht aneinander

gedrängt, und der große, weit ausgedehnte und hocherhabene Saal war wie in eine einzige, ungeheure Maschine verwandelt, die ein übernatürliches Toben und Jubeln hervorbrachte, indem Männer und Frauen riefen, klatschten, mit Fächern und Stöcken gegen die Wände der Logen aus Leibeskräften schlugen, und Alles außerdem noch mit den Füßen arbeitete. Nachdem dieses niegehörte Lärmen eine lange Weile gedauert hatte, trat Kemble, tiefgerührt und in Thränen aufgelöst, wieder hervor. Was völlig unmöglich schien, ereignete sich dennoch, der Lärmen wurde noch größer, sodaß dies Getobe das Gefühl von etwas Furchtbarem und Erhabenem erregte. Kemble verbeugte sich, und setzte einigemal *an, um* seine wenigen Abschiedsworte zu sagen; er errang endlich die Fassung, wurde aber oft durch Thränen unterbrochen. Kein Laut im Hause, als aus vielen Gegenden ein verhaltenes, leises Schluchzen. Sowie er aber geendigt hatte, brach das Ungewitter von neuem mit allen seinen Kräften wieder aus. Man hatte als Nachspiel ein schwaches Lustspiel: „Das Portrait des Cervantes" angesagt; aber alle Stimmen vereinigten sich, daß der Vorhang niedergelassen werden solle, denn es sei unwürdig, nach Kemble's Coriolan und seinen Abschiedsworten an diesem Abend noch etwas zu vernehmen. Das Theater fiel zu, und nachdem lange applaudirt war, gewann das Toben wieder neue Kraft, und es wurde noch lauter gefordert, daß allerdings gespielt werden solle. Dies war nun die Gegenseite zu dem, was bis jetzt löblich und eine wahre Verherrlichung des Künstlers war. Doch wäre es unbillig, diesen neuen Lärmen, der bis zum widerwärtigsten Unfug stieg, den bessern Zuschauern zur Last zu legen. Die Logen hatten meist ihre Gesellschaften wirklich entlassen, von den wohlfeileren Plätzen und Galerien drangen junge Leute und Unruhstifter von allen

Seiten herein, vor Allen aber diejenigen, die eben erst (wie es in London die Sitte ist) für den halben Preis gekommen waren, um den Schluß des ersten Stücks, und dann das zweite zu sehen. Die Ordnung war ganz aufgelöst, und dieser ausgelassene selbst ungezogene Schwarm, forderte nun das Lustspiel. Die Schauspieler traten auf und begannen ihre Rollen; viele aber von den früheren Zuschauern zischten, pfiffen und trommelten, um sie nicht zu Worte kommen zu lassen und so die Farce zu verhindern. Die Spielenden gingen ab; lautes Brüllen und Toben; die Schauspieler erschienen wieder: sie sprachen, und ebenfalls ein furchtbarer Lärm, denn diejenigen, die erst das Stück gefordert hatten, merkten nun, daß sie auf diese Weise einen Spaß anderer Art haben und selber mitspielen könnten; sie pochten und trommelten also eben so stark und noch lauter, als die ersten. So mußte das Lustspiel, unter fortwährendem betäubenden Lärmen der Zuschauer, als Pantomime gegeben werden, denn kein Schauspieler durfte sprechen, aber dennoch mußten alle Scenen vorübergehend durch ein höchst verlegenes stummes Spiel angedeutet werden. Wie lange dieses Unwesen noch gedauert haben mag, kann ich nicht sagen, denn ich verließ das Haus, sobald das Gedränge es mir erlaubte, froh, der Ungezogenheit zu entrinnen; indem nur zu sichtlich war, daß nur irgend eine Kleinigkeit noch störend hinzukommen durfte, um diese völlig losgelassene Menge zu Gewaltthätigkeit und Zerstörung zu erhitzen. Wie es denn auch schon öfter geschehen ist, daß aus geringen Veranlassungen die Theater und Dekorationen vernichtet wurden. So geschah es einmal unter Garrick, als er den Preis des Parterre erhöht hatte, und öfter noch in den Provinzen, um unbedeutender Kleinigkeiten willen.

Wie die Masse sich zum Beifall, zum Edeln, und zur

Verehrung mit hinreißen läßt, oft ohne zu wissen, wesh
so noch öfter und leichter zum Verderblichen. Gewiß
das Volk in England, wenn es einmal aufgeregt ist, l
hafter und ungestümer, als irgend eine Nation in Euro
Bei jedem öffentlichen Schauspiele wird der Fremde,
verschiedene Völker kennt, diese Behauptung bestätigt fin

Drei Rollen Kemble's habe ich versäumt. Sein
„Cato" von Addison", aus launenhaftem Widerwillen geg
das langweilige Stück; dann seinen „King John" v
Shakspeare, weil ich bei dem trefflichen Bildhauer Chantr
zu Mittag aß, und man sich erst um sieben, selbst a
Uhr an den Tisch setzt, mithin sich ein londoner Mittag
essen mit einem Schauspielabend niemals vereinigen läß
endlich den „Macbeth", den ich um so lieber gesehen hät
weil Kemble's Schwester, die berühmte Siddons, an dies
Abend zum letzten Male als die Königin auftrat. Ich w
damals noch zu neu in der Stadt, und hatte noch so w
nige Bekanntschaften gemacht, daß es mir unmöglich w
bei dem ungeheuren Zulauf einen Platz zu erhalten.

Aus der Weise Kemble's kann ich mir ziemlich deutli
die Anschauung erschaffen, in welcher Art die Siddons ih
großen, tragischen Charaktere gespielt und deklamirt h
Gewiß ist jeder Abend, an welchem diese Geschwister g
spielt haben, durch diesen oder jenen Moment höchst me
würdig und lehrreich gewesen, Vieles hat entzückt und u
getheilte Bewunderung verdient, und die Sicherheit und
Consequenz, welche nur ein fortgesetztes und unermüdetes
Studium geben kann, erheben die Darstellungen dieser bei-
den großen Talente zur Schule, zu welcher wol auch der

bruder, Charles Kemble, zu rechnen ist. Es wäre zu wünschen gewesen, daß sich dieser Schule noch andere jüngere Schauspieler angeschlossen hätten, um von einer so tieferen Grundlage aus eine festere Charakteristik, eine poetischere Wahrheit zu finden, und so allgemach die zu überwiegende Manier zu mildern und sich der Natur mehr zu nähern. Denn es ist nicht zu leugnen, die Manier ist so stark, selbst so abstoßend, daß man an sie gewöhnt sein muß, um in diesem Element das Schöne und Große nur zu entdecken. Mit einem Worte, Kemble war mehr Deklamator, als Schauspieler, und so viel man ihm zugestehen muß, so ist es doch wol unleugbar, daß Shakspeare sich jede dieser Rollen ganz anders gedacht hat, daß er keine einzige so ermüdend langsam hat sprechen lassen, daß in allen mehr Humor, Bizarrerie und eine ganz eigenthümliche Wahrheit und Natur vorherrschen mußte. Wenn uns alle Charaktere des Dichters schon beim Lesen so überzeugend ergreifen, daß sie völlig lebendig vor uns stehen, wie viel mehr mußte diese Kraft des Lebens, von seiner Gesellschaft gespielt, bis zur letzten Vollendung gesteigert werden. Kemble im Gegentheil verallgemeinert das Individuelle, und wenn er die Seltsamkeit seines Bildes und die wunderbare Mannichfaltigkeit der Gesinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines Element eines edeln Anstandes, einer stets würdigen Geberde, und eines monoton langsam klagenden, halb singenden Tones herabgezogen hat: so wählt er einige einzelne große Momente, die er mit aller Kunst und Anstrengung auf höchst überraschende Weise wieder zum Individuellen hinauf hebt. Seine Imagination ist aber weder produktiv genug, noch seine Mittel so genügend, um, wie es doch sein müßte, die ganze Rolle eines Hamlet, oder Coriolan auf diese Weise darzustellen; darum müs-

sen wir uns mit einer Deklamation, statt eines wahren Spieles, begnügen.

Daß ein so begabter Mann, wie Kemble, viele Freunde und Bewunderer hat, ist begreiflich, denn dem Verdienste geschieht dadurch nur sein Recht; ich habe aber doch auch in Gesellschaften bemerken können, daß es in London, wie allenthalben, Stille im Lande gibt, die zwar selten sprechen, und noch seltener verstanden werden, die aber meine Meinung theilten, daß weder durch die Bearbeitungen, noch durch die Darsteller dem großen Dichter nur irgend sein Recht widerfahre.

„Othello."

Den „Othello", in welchem Schauspiel Kemble nicht spielte, sah ich später noch in Coventgarden. Mit der Darstellung der Hauptperson, von Young, war ich durchaus nicht einverstanden. Der wohlgebildete Mann nahm sich in seinem orientalischen Costüm schlecht aus, und warum er sich so trägt, ist unbegreiflich, da die Anderen in moderner Kleidung auftreten, in jener Tracht nämlich, die ich oben beschrieben habe, die an die Husarenuniform grenzt, und die nun hier, ein für allemal, romantische, oder Ritterkleidung bedeuten muß, denn so erschien Percy, der Prinz Heinrich und die meisten Charaktere, wie Jago und Cassio wiederum. Den letzteren gab C. Kemble lobenswürdig und ziemlich leicht, aber auf den Jago ward, wie es auch immer in Deutschland geschehen ist, viel zu viel Anstrengung

und falsches Studium verwendet. Diese gehäuften Accente, dies ununterbrochene Mienenspiel, dies Lauern und Schielen und Blinzeln der Augen stört und vernichtet eigentlich, was es hervorbringen soll. Wenige Stellen ausgenommen, kann der Jago nicht schlicht und einfach genug gespielt werden, so recht ehrlich und treuherzig, wie Jedermann dergleichen erbärmliche Gesellen gekannt hat, die in dieser angewohnten Maske auch oft den Verständigen auf eine Zeitlang hintergehen; wie viel mehr den aufbrausenden Othello, der sein Herz und Gemüth nur kennen lernt, um an diesen Gefühlen unterzugehen.

Roderigo, der zwar einfältig genug ist, ward zu meiner Ueberraschung ganz als Clown gegeben; jener talentvolle Schauspieler, der den Cloten im „Cymbeline" im Ganzen so lobenswürdig dargestellt hatte, spielte diesen jungen, eleganten und verliebten Venetianer ganz auf dieselbe roh polternde Weise und mit demselben sonderbaren Gange und den plumpen Geberden, sodaß viele Zuschauer herzlich lachten, so oft er erschien. Weiter kann man das Mißverständniß schwerlich treiben. Aergerniß schien diese Entstellung des Dichters nicht zu geben; man war sie vielleicht schon seit lange gewohnt.

Alles aber wurde durch die glorreiche Art gut gemacht, ja mehr als vergütigt, mit welcher Miß O'Neal die Desdemona spielte. Diese Rolle gilt für eine leichte und spielt sich auch wol wie von selbst, wenigstens sollte es schwer werden, sie ganz zu verderben, oder durch sie kein Interesse zu erwecken; aber diese Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur, welche in diesem Spiele so rührend und erschütternd entwickelt wurden, habe ich nie so vollendet gesehen, keine Darstellung, die so tief eindringend und doch in jedem Momente graziös gewesen wäre. So sehr ich das

Gedicht auswendig weiß, ſo wurde mir doch jeder Vers neu und erſchloß mir ein innigeres Verſtändniß. Miß O'Neal iſt eine ſchöne Geſtalt, ihr Geſicht ein reines Oval, ſprechend in allen Zügen, ihre Stimme kräftig und klar, Diskant und tönender Alt. Ich hörte wieder einmal jenen reinen und klaren weiblichen Ton, der das Herz allein ſchon rührt, nicht jenen tiefen, knirſchenden Schall, der Empfindung und Großheit bedeuten ſoll. Dieſe ſchöne Frau erinnerte mich an eine Schauſpielerin, die ich oft in Italien geſehen hatte, und die zwar nicht ſo ſchön, ihr aber im Weſentlichen ähnlich war, und auch denſelben klaren, vollen Ton der Stimme hat, und die in den Luſtſpielen des Goldoni unvergleichlich ſpielte, und auch im rührenden Drama die Charlotte Werther's erſchütternd darſtellte.

„Der Apoſtat." Miß O'Neal — Macready.

Ein ſchlechtes Stück, der „Apoſtat", zog mich nach Coventgarden, um Miß O'Neal noch einmal zu ſehen. Eine mauriſche Geſchichte, ein edles Mädchen, das, ſo ſehr ſie einen Anderen liebt, doch einen Böſewicht heirathen muß, um dieſen Geliebten vom Tode zu retten. Dieſer aber kommt an, ſie von der ſchimpflichen Verbindung zu befreien, als es zu ſpät iſt. Alles verbrauchte Geſchichten und veraltete tragiſche Uebertreibungen. Eins der Stücke, deren wir in Deutſchland einen Ueberfluß haben. Die Darſtellung der Schauſpielerin veredelte aber den ſchlechten Text in ſo hohem Grade, daß der Genuß dieſes Abends zu mei-

en ſchönſten Erinnerungen gehört. Die Scene, als ſie, hon vermählt, die Trompeten des herannahenden Geliebten ernimmt, dieſes Aufjubeln, dieſes Lachen im höchſten Schmerz und Niederſtürzen war von der allergrößten tragihen Kraft. — Man will zwar ſagen, daß ſie dieſes gewagte Spiel, das an den äußerſten Grenzen der Möglichkeit und der Schönheit liegt, zu oft anbringe, daß dieſes yſteriſche Lachen in der Verzweiflung, und dieſe convulſiiſchen Bewegungen und krampfhaften Verzerrungen zu oft nd willkürlich wiederkehren, oft bei Veranlaſſungen, wo e zwar das Herz des Zuſchauers zerſchneiden, aber doch eſſer fehlen dürften, um dieſe Furchtbarkeit nicht zum gewöhnlichen Theaterſpiel herabzuwürdigen. Iſt dies wirklich er Fall, ſo iſt zu beklagen, daß dieſes einzig große Talent ich nicht beſſer erkennt, um nur das Würdigſte zu leiſten.

Der Böſewicht, Herr Macready, wurde ſo vortrefflich argeſtellt, ſo raſch, wahr und kräftig, daß ich mich (wie nir in England noch nicht begegnet war) in die beſten Zeien der deutſchen Schauſpielkunſt zurückverſetzt fühlte. Wenn er junge Mann dieſen Weg verfolgt, ſo muß er es weit ringen können.

„Richard III."

In Coventgarden ſah ich auch noch durch Booth „Richard den Dritten" vorſtellen. Es iſt zu beklagen, daß die Engländer noch immer Cibber's elende Bearbeitung dieſes mächtigen Schauſpiels geben. Nicht nur unverantwort-

liche Auslassungen, sondern auch klägliche Zusätze entstellen dieses Werk des großen Dichters. Auch fängt es früh an, und Heinrich VI. tritt noch im Tower auf, und wird von Gloster ermordet. Zwar setzt „Richard III." die Kenntniß der vorangegangenen Begebenheit voraus, — aber darf man denn vom Engländer nicht annehmen, daß er die Geschichte seines Vaterlandes, oder wenigstens die Bürgerkriege seines Dichters, so kennt, um auch ohne diese ungenügenden Einschiebsel den „Dritten Richard" zu verstehen? Sowie diese Bearbeitung sich gibt, ist sie weder als ein Gedicht Shakspeare's, noch überhaupt als etwas Treffliches anzusehen. Das Original beschließt die Erzählung des Kampfes der rothen und weißen Rose auf eine erhabene Weise. Die letzten furchtbaren Begebenheiten, die Vernichtung der Familie, die das Haus Lancaster verderbt hat, sehen wir vor uns, und der Verderber ist selbst aus dieser Familie York. Ueber kleine Furcht und Rücksichten erhaben, geht der furchtbare Richard auf großartige Weise seinem Endzweck entgegen, ohne deswegen doch glücklich zu sein, nachdem er ihn erreicht hat. Ihm, dem starken, entschlossenen Heldengeiste und seiner kräftigen Verruchtheit stehen nur kleine, zaghafte Seelen gegenüber, die sich durch halbe Maßregeln retten wollen, oder mit gemeiner Klugheit, indem sie sich vor ihm und seinen Planen beugen, ihn zu benutzen glauben, und so mit den Anderen, die sie haben stürzen helfen, selber untergehen. Diese große Lehre, welche die Menschen, so oft sie ihnen die Geschichte auch zugerufen hat, immer wieder vergessen, wird durch die Figur der Königin Margaretha, der einzigen, die dem grausamen Usurpator nicht schmeichelt, noch eindringlicher. Was kann aber von einem Schauspiel gesagt werden, in welchem diese Gestalt, als eine überflüssige, völlig ausgelassen ist? Sie, die gewisser-

maßen den Chorus bildet, und die ferne Vergangenheit mit der Zukunft verbindet? — In einer, von Cibber gedichteten Scene ſehen wir Gloſter gegen ſeine Gemahlin Anna wüthen, der er den Tod ankündigt, und was dergleichen armſelige Verbeſſerungen mehr ſind.

Das große Chor der Geiſter, das kurz vor dem Schluſſe noch einmal ſichtlich die ganze furchtbare Vergangenheit zurückruft, war in zwei Geiſter zuſammengeſchmolzen, die als Phantasmagorie ergötzen ſollten. Das Spiel Richard's war kleinlich, geſucht und doch matt. Störend war es, die Mutter Gloſter's nicht älter zu ſehen, als die Königin Eliſabeth, ſie war gewiſſermaßen noch kokett und jugendlich. Kurz, die Darſtellung dieſes berühmten Gedichtes war eine arme, ganz verfehlte zu nennen, und ich empfand nun erſt recht lebhaft, wie viel der treffliche J. Kemble ſelbſt für meinen eigenſinnigen Geſchmack geleiſtet hatte.

Kean als Hamlet.

Der Bühnenheld der jetzigen Tage iſt eigentlich Kean. Diejenigen, die in manchen Tadel Kemble's und ſeiner Manier und Schule nicht ungern einſtimmen, ſetzen voraus, daß ihr vergötterter Liebling über jede Kritik erhaben ſei. Kean iſt ein kleiner, fein gebauter Mann, von raſcher Beweglichkeit und mit braunen, geiſtreichen und ausdrucksvollen Augen. Viele, die Garrick noch gekannt haben, wollen behaupten, Kean ſehe dieſem ähnlich; ſelbſt Garrick's Witwe, welche noch lebt (1817), ſoll dieſer Behauptung beiſtimmen;

vielleicht aber nicht der, daß Kean auch in der Manier Garrick's ſpiele, und ihn in vielen Rollen noch übertreffe, wie viele von Kean's Bewunderern hier behaupten wollen.

Ich war ſehr begierig, ſeinen Hamlet zu ſehen. Alles Heitere, alle witzigen Einfälle, die beißenden, bitteren Stellen wurden von ihm im beſten Tone des Luſtſpiels gegeben. Mit dem tragiſchen Theil ſeiner Rolle wußte er eigentlich nichts anzufangen. Seine Recitation iſt der Kemble's ganz entgegengeſetzt. Er ſpricht Alles raſch, oft eilig, ſodaß die Würde des Gegenſtandes darunter leidet. Bei den Accenten und Pauſen verfährt er aber noch willkürlicher und gewaltſamer, als Kemble, auch legt er oft durch ſtummes Spiel oder Anhalten und dergleichen Künſte einen andern Sinn in den Vers, als man gemeinhin in dieſem erblicken kann. Sein Starren, Auffahren (starts), Herumdrehen, eine Rede, die er ſcheint fallen zu laſſen, plötzlich mit der größten Kraft wieder aufnehmend, raſch abgehend, langſam doch unvermuthet wiederkehrend, — an allen dieſen epigrammatiſchen Ueberraſchungen hat ſein Spiel den größten Ueberfluß, er iſt unerſchöpflich in Erfindungen, ſeine Rolle auf dieſe Weiſe in tauſend kleine pikante Bonmots, tragiſch oder komiſch, zu zerſtückeln, und dieſe geiſtreiche Art, ſeine ihm zugetheilte Aufgabe gewiſſermaſſen ganz umzuarbeiten, iſt es auch wol, was ihm die Gunſt des großen Publikums, vorzüglich der Damen, gewonnen hat. Wird man alſo bei ihm auch nicht, wie dies bei Kemble der Fall iſt, bis zur Ermüdung aufgehalten, ſo wird man dafür unaufhörlich hintergangen und um den Eindruck, um das Gefühl, welches man mit Recht erwarten kann, wie durch einen geſchickten Taſchenſpieler betrogen. Alles dies geſchieht nun von Seiten des Künſtlers ganz willkürlich, recht mit dem

Bewußtsein, die Rede mannichfaltig zu machen, und Wendungen und Sprünge anzubringen, wozu meistentheils die Rolle und der Dichter auch nicht die fernste Veranlassung geben. Dies ist also ein Spiel mit dem Spiel, und der Dichter, vorzüglich Shakspeare, wird auf diesem Wege noch weit mehr, als auf jenem deklamirenden, vernichtet.

Wenn er nach dem berühmten Monolog, vom Könige und Polonius behorcht, mit Ophelien spricht, so fällt er nicht in den Fehler so mancher Schauspieler, die diese Scene ganz sentimental und weichlich nehmen, er ist vielleicht eher zu bitter und scharf; die Worte to a nunnery, go! die er zweimal nach einer langen Zwischenrede zu sagen hat, indem er Ophelien schon früher denselben Rath zweimal mit anderen Worten gegeben hat, accentuirte er immer schärfer, zuletzt stark drohend, befehlend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Miene und Haltung, worauf er bald abgeht, schon den Drücker der Thüre ergreift, als er inne hält, stehen bleibt, den schmerzlichsten, fast thränenden Blick zurückwirft, so in einer Pause verweilt, dann ganz langsam, so zu sagen schleichend zurückkommt, Opheliens Hand ergreift, mit einem tief geholten Seufzer dieser einen verweilenden Kuß aufdrückt, und sogleich noch stürmischer, als zuvor, aus der Thüre hinausstürzt, die er gewaltsam hinter sich zuwirft. Der schallendste Beifall des ganzen Hauses belohnte diese ausgerechnete Künstelei des Lieblings.

Ich habe in neueren Zeiten so oft lesen müssen, daß die Scenen mit dem Geiste in unseren Tagen durchaus von keiner Wirkung mehr sein könnten, weil die Welt dem Aberglauben entwachsen sei, nur im Zimmer, beim Buche selbst, könne man etwa ahnen, was unsere Vorfahren bei diesen Stellen empfunden haben. Hält man freilich die Rolle des

vielleicht aber nicht der, daß Kean auch in der Manier Garrick's spiele, und ihn in vielen Rollen noch übertreffe, wie viele von Kean's Bewunderern hier behaupten wollen.

Ich war sehr begierig, seinen Hamlet zu sehen. Alles Heitere, alle witzigen Einfälle, die beißenden, bitteren Stellen wurden von ihm im besten Tone des Lustspiels gegeben. Mit dem tragischen Theil seiner Rolle wußte er eigentlich nichts anzufangen. Seine Recitation ist der Kemble's ganz entgegengesetzt. Er spricht Alles rasch, oft eilig, sodaß die Würde des Gegenstandes darunter leidet. Bei den Accenten und Pausen verfährt er aber noch willkürlicher und gewaltsamer, als Kemble, auch legt er oft durch stummes Spiel oder Anhalten und dergleichen Künste einen anderen Sinn in den Vers, als man gemeinhin in diesem erblicken kann. Sein Starren, Auffahren (starts), Herumdrehen, eine Rede, die er scheint fallen zu lassen, plötzlich mit der größten Kraft wieder aufnehmend, rasch abgehend, langsam, doch unvermuthet wiederkehrend, — an allen diesen epigrammatischen Ueberraschungen hat sein Spiel den größten Ueberfluß, er ist unerschöpflich in Erfindungen, seine Rolle auf diese Weise in tausend kleine pikante Bonmots, tragisch, oder komisch, zu zerstückeln, und diese geistreiche Art, seine ihm zugetheilte Aufgabe gewissermassen ganz umzuarbeiten, ist es auch wol, was ihm die Gunst des großen Publikums, vorzüglich der Damen, gewonnen hat. Wird man also bei ihm auch nicht, wie dies bei Kemble der Fall ist, bis zur Ermüdung aufgehalten, so wird man dafür unaufhörlich hintergangen und um den Eindruck, um das Gefühl, welches man mit Recht erwarten kann, wie durch einen geschickten Taschenspieler betrogen. Alles dies geschieht nun von Seiten des Künstlers ganz willkürlich, recht mit dem

Bewußtsein, die Rede mannichfaltig zu machen, und Wendungen und Sprünge anzubringen, wozu meistentheils die Rolle und der Dichter auch nicht die fernste Veranlassung geben. Dies ist also ein Spiel mit dem Spiel, und der Dichter, vorzüglich Shakspeare, wird auf diesem Wege noch weit mehr, als auf jenem deklamirenden, vernichtet.

Wenn er nach dem berühmten Monolog, vom Könige und Polonius behorcht, mit Ophelien spricht, so fällt er nicht in den Fehler so mancher Schauspieler, die diese Scene ganz sentimental und weichlich nehmen, er ist vielleicht eher zu bitter und scharf; die Worte to a nunnery, go! die er zweimal nach einer langen Zwischenrede zu sagen hat, indem er Ophelien schon früher denselben Rath zweimal mit anderen Worten gegeben hat, accentuirte er immer schärfer, zuletzt stark drohend, befehlend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Miene und Haltung, worauf er bald abgeht, schon den Drücker der Thüre ergreift, als er inne hält, stehen bleibt, den schmerzlichsten, fast thränenden Blick zurückwirft, so in einer Pause verweilt, dann ganz langsam, so zu sagen schleichend zurückkommt, Opheliens Hand ergreift, mit einem tief geholten Seufzer dieser einen verweilenden Kuß aufdrückt, und sogleich noch stürmischer, als zuvor, aus der Thüre hinausstürzt, die er gewaltsam hinter sich zuwirft. Der schallendste Beifall des ganzen Hauses belohnte diese ausgerechnete Künstelei des Lieblings.

Ich habe in neueren Zeiten so oft lesen müssen, daß die Scenen mit dem Geiste in unseren Tagen durchaus von keiner Wirkung mehr sein könnten, weil die Welt dem Aberglauben entwachsen sei, nur im Zimmer, beim Buche selbst, könne man etwa ahnen, was unsere Vorfahren bei diesen Stellen empfunden haben. Hält man freilich die Rolle des

Geistes für so unbedeutend, daß man sie ganz ungeschickten oder veralteten Schauspielern anvertraut, die sich mit ihr keine Mühe geben mögen, so muß der Dichter erliegen, mag er auch schreiben, wie er will. Wenn das Gespenst bei uns in Deutschland, vorzüglich auf den kleineren Bühnen, nicht immer ganz löblich sein mag, so ist es doch gewiß bei uns noch nirgend so ganz ohne Anstand und Haltung über die Bühne gewackelt, weder von Qualen noch von Majestät eine Spur an sich tragend. Wenn Hamlet schon keine Worte finden kann, um den König herabzuwürdigen; nach welchen Ausdrücken müßte er erst suchen, um dieses torkelnde Gespenst, das weder steht, noch geht, und wie aus der schlechtesten Taverne herkommend sich beträgt, das so undeutlich und albern spricht, gehörig zu charakterisiren? Könnte der König, der nicht ohne Witz ist, es nur gewahr werden, er würde uns schon in gewählten Redensarten belehren, wie sehr dieser armselige Repräsentant das ganze Geisterreich herabwürdigt und lächerlich macht. Am schlimmsten ist der Auftritt im Zimmer der Mutter, als das Gespenst so treuherzig aus der einen Thür tritt, über die Bühne stolpert, und, weder Hamlet, noch die Mutter sonderlich betrachtend, aus der gegenüberstehenden, die dann hinter ihm zufällt, abfährt, indem Hamlet, ungehörig genug, ihm nacheilen will, und nur von der zuschlagenden Thür zurückgehalten wird. Bei dieser Stelle ist es schwer, nicht zu lachen. Ein Freund im Parterre konnte es neulich bei Kemble nicht unterlassen, und der nachgehende Hamlet (die schließende Thür war auch dort, wie hier) war wirklich komisch, aber die Engländer, die zwar die Gespenster nicht glauben, sie aber doch nicht wollen verlachen lassen, empfanden dies sehr übel. Sie sind aber im Irrthum, wenn sie wirklich glauben sollten, daß die Geistererscheinun-

gen ſich zu keiner Zeit furchtbarer ausgenommen hätten, als in Drurylane und Coventgarden, und wir trauen ihnen zu, daß ſie ſich noch würden entſetzen können, wenn ſie Schrödern ſehen könnten, der auf dieſe Rolle ein langes Studium gewendet hatte.

„Macbeth", in Drurylane. Kean — Macbeth.

In dieſer Rolle iſt Kean noch weit ſchwächer, als in der des Hamlet. Er findet das Mittel nicht, ein Ganzes hervorzubringen, ſondern ſchwankt mit ungenügender Phantaſie von einem Extrem zum anderen. Er hat außer allem oben Gerügten noch den Fehler, daß er nach Art der franzöſiſchen Tragiker, ganze Scenen mit ſeiner größten Stärke faſt Wort für Wort durch den ſtärkſten Accent und die äußerſte Anſtrengung ſeiner Stimme zerreißt.

Die Tragödie konnte keinen großen Eindruck hervorbringen, da alle ihre Elemente entweder nicht auf die gehörige Art beobachtet, oder durch falſche Darſtellung in ein ganz anderes Verhältniß gerückt wurden.

So wird hier oft durch die ſonderbare Anordnung der Bühne der Eindruck unmöglich gemacht, oder ein ganz fremder geſucht, den der Dichter niemals beabſichtigte. Nach dem zweiten Akte (nach der gewöhnlichen Eintheilung) iſt ſchon von Collmann (wenn ich im Namen nicht irre) vor vielen Jahren eine neue Hexenſcene eingelegt worden, die damals von unſerem Bürger in ſeiner Bearbeitung der Tragödie nachgeahmt wurde. Sie iſt völlig überflüſſig,

nahm aber bei uns wenigstens nicht so viel Zeit weg, als hier in London, wo sie unendlich gedehnt, und dadurch die ansehnlichste Scene des Stückes wird, daß, man erräth nicht, weshalb, außerordentlich viele Hexen alles Alters und von aller Größe auf das Theater kommen, um in vielstimmigem Gesang mit Diskant, Alt, Tenor und Baß ihren Triumph und Sabbath zu feiern. Man kann wenigstens erwarten, daß nach Art der trefflichen Reichard'schen Hexenchöre diese Musik ein wildes Geschrei, ein schadenfrohes und schauderhaftes Jubiliren sein wird. Aber nein, diese funfzig Figuren (denn so viel waren ihrer wenigstens, und unter diesen auch verschiedene recht anständige und reizende) führen ein edles, kunstmäßig gearbeitetes Musikstück durch, in einer großartigen Manier, die mich oft an den Kirchenstyl erinnerte, und der Engländer, der in seinen Opern und überall sich eine unerträgliche Art von schnellem Gesang fast ohne alle Melodie gefallen läßt, vernimmt, ohne Anstoß daran zu nehmen, nun von diesen bösartigen und gemeinen Wesen ein langwährendes Concert, das choral- fugen- und kirchenmäßig feierlich und mit allem Prunk der Stimmen und begleitender Musik lange Zeit die Tragödie unterbricht, um das Theater, ohne alle Veranlassung, in einen Concertsaal zu verwandeln. Schiller hat die gemeine Gestalt der Hexen doch nur in Schicksalsschwestern verwandelt und sie etwas philosophischer gemacht; hier aber sind sie zu einer zahlreichen Virtuosenschule abgerichtet worden, um sich in so reinen und künstlichen Harmonien hören zu lassen, daß man nur schwer noch an ihre Verworfenheit glauben kann.

Beim ersten Auftreten kam Macbeth mit seinem Zuge über eine Bergwand im Hintergrunde, und stieg so in das Theater herab. Eine unnöthige und störende Erweiterung

der Nebensache. Er war in der schottischen Tracht, die unmalerisch, und noch mehr untheatralisch ist. Dieser Plaid, die nackten Beine und die kleine Mütze gaben dem Helden das Ansehen eines Pfeifers. Weiß man denn, daß diese Tracht in jenem früheren Jahrhunderte schon herrschte, oder in ganz Schottland üblich war, oder daß die Feldherren sie trugen? die wichtigste Frage, ob Shakspeare sich seinen Macbeth so gedacht, gar nicht einmal zu berühren. Banquo sah eben so unbedeutend aus, und war auch ziemlich jugendlich. Da man das Landesübliche so hatte beibehalten wollen, war es um so auffallender, daß Macbeth am Morgen nach dem Morde in einem ganz modernen, weiten seidenen Schlafrocke erschien, sodaß der Held ganz wie ein feiner Geheimrath in unseren Familienstücken aussah.

Ich erinnere mich noch des mächtigen Eindrucks, den ehemals in Berlin die Tafelscene des Schauspiels machte, und des großartigen, unbeschreiblichen Spieles des herrlichen Fleck, als er auf seinem Stuhl das blutige Gespenst Banquo's erblickte. Auf diese Scene, in der eine tiefe Erschütterung kaum ausbleiben kann, war ich begierig, und es ist kaum glaublich, daß sie hier in London ohne allen Effekt vorüberging. Dies veranlaßte die ganz verkehrte Bühneneinrichtung, über welche sich, wenn es sich der Mühe lohnte, bei jedem großen Stücke Klage führen ließe. Es ist fast unbegreiflich, wie man das Zweckmäßige, Naheliegende versäumen kann, um ein ganz unnatürliches Fernliegendes anzuwenden. Der Dichter hat sich die Tafel in einem beschränkten, von Architektur umfaßten Raume gedacht, wie er ihn im Mittelpunkt seiner Bühne hatte. Fehlt auch unserer Bühne diese Bequemlichkeit, so muß die Tafel doch in der Breite des Theaters gestellt sein, die Königin sitzt vom Zuschauer rechts oder links an der schmalen Seite des

Tiſches, um mit Macbeth leiſe ſprechen zu können, ohne ſich von ihrem Sitze zu erheben: in der Mitte des Tiſches, dem Zuſchauer gerade gegenüber, iſt ein Stuhl für Macbeth leer gelaſſen, den das Geſpenſt nachher einnimmt. Bei dieſer Anordnung bleibt freilich die vordere breite Seite des Tiſches von Gäſten leer, indeſſen müſſen wir uns im Theater an dergleichen kleine Verſtöße gegen eine zu nüchterne Wahrheit früh gewöhnen, um das Theater überhaupt nur genießen zu können; und wer wird bei dieſen großen Erſchütterungen die Gäſte Macbeth's nachzählen? Sein Entſetzen, die Furchtbarkeit des Geſpenſtes laſſen uns hoffentlich die Frage vergeſſen, ob alle die Gäſte, die noch an der vorderen Seite hätten ſitzen können, ſo wie Macduff, haben abſagen laſſen. Der Meinung ſcheint aber der hieſige Regiſſeur nicht geweſen zu ſein. Die Tafel war nämlich mit der Länge nach der Tiefe des Theaters zu geſtellt, und ſo konnten nun freilich beide Seiten, rechts und links, mit Speiſenden beſetzt ſein, ohne daß die eine Seite die andere dem Zuſchauer verdeckte. Die Königin ſaß ganz hinten, daher tief hinab, unter einem Baldachin auf einem Thronſitze, und überſah von dort die ganze Geſellſchaft. Kein Stuhl am Tiſche war leer, und ich begriff nicht, welchen Seſſel der Geiſt einnehmen ſollte. Macbeth blieb im Vorgrunde, auf welchem rechts und links, den Couliſſen ziemlich nahe, zwei Lehnſtühle hingeſtellt waren. Macbeth rief ſeine Worte über die ganze Bühne ſeiner Gemahlin zu, und ſie mußte ihm ebenfalls über die ferne Tafel hinüber ſchreiend antworten. Plötzlich, als die Verſe es ſo mit ſich brachten, brach er in Toben und Entſetzen aus, — und links auf dem Seſſel, ganz vorn, weit ab von der Tafel ſaß Banquo, den ich anfangs deswegen gar nicht wieder erkannte, weil er ſich durch ſeine Ermordung, durch

die vielen Wunden, von denen wir hören, und durch seinen tödtlichen Hintritt auch nicht im mindesten verändert hatte. Als ich recht genau hinsah, hatte er einen ganz schmalen rothen Streif, wie einen Faden, rund um den Hals; sonst war er gesund und wohl auf. Nachdem er das Schelten Macbeth's eine Weile angehört hatte, stand er auf und ging wieder in seine Coulisse hinein. Nun merkte ich, daß auf der rechten Seite sich diese Scene wiederholen würde, und so geschah es auch; denn Banquo kam von dort, setzte sich eben so nieder und sah den Macbeth etwas grämlich an, der dann wieder losbrach, bis das ganz anständige Gespenst der Sache überdrüssig war und sich entfernte. Am widersinnigsten war es aber, daß die Königin, die alle Fassung behält, weil sie den Geist nicht sieht, aus ihrem fernen Thron dem Gemahl laut über alle Gäste hinweg zuschreien mußte, er möge sich doch in Acht und auf die Fremden Rücksicht nehmen, er solle ein Mann sein, das Gespenst, das er sehe, sei ein eben so luftiges Nichts, als jener phantastische Dolch, den er in jener Mordnacht erblickt habe. — Gewiß, wenn ganz unerfahrene Kinder, die nie ein Theater gesehen hätten, diese Scene anordnen müßten, sie könnten es nicht schlimmer verfehlen. — Kleinigkeiten! wird Mancher denken. Sie sind es aber nicht, wenn durch sie das große Werk eines Dichters geradezu entstellt und albern gemacht wird.

Kean als Richard III.

Ich hatte ſchon Booth in Coventgarden in dieſer Rolle geſehen, der faſt nur eine Copie von Kean iſt. Das Original aber zeigte mehr Virtuoſität in dieſen Stellungen des Auffahrens, Starrens, ſich Vergeſſens, u. ſ. w., woraus manche Scenen faſt ganz beſtanden. Die Geiſtererſcheinungen, nur zwei, kamen diesmal aus der Erde (nicht wie in Coventgarden aus der Wand, hinter dem ſchlafenden Richard); ſie blieben als Büſten in ihrer Verſenkung, die man deutlich ſah, ſtehen, und predigten nun ſo gegen den ſchlafenden Tyrannen. Der Anblick war komiſch. Ich lernte auch daraus, daß die Geiſter das Recht haben, den Zuſchauern den Rücken zuzukehren. Sie verſanken dann wieder, die rückkehrenden Breter ergänzten das Theater, und Richard fuhr aus ſeinem Schlafe auf. — Aber wie! — Er hatte ſein bloßes Schwert neben ſich; auf dieſes geſtützt wollte er vorgehen, ſank in die Knie, ſtürzte zurück, als er ſich doch erheben wollte, hielt nun den anderen Arm hoch empor, der bis in die Fingerſpitzen hinein heftig zitterte: ſo zitternd, mit aufgeriſſenen Augen, ſtarrend, in ſtummer Angſt bewegte er ſich auf den Knieen mit heftigen Convulſionen zwar, aber doch langſam, bis in das Proſcenium, immer zitternd, und das Publikum mit weit offenen Augen anſchauend. Ich weiß nicht, wie lange dieſes thörichte ſtumme Spiel währte, das mir wie die Künſtelei eines Seiltänzers erſchien; aber als er nun nach langer Zeit den Monolog herſagen wollte, mußte er wegen

des übermäßigen Beifallklatschens beinahe noch eben so viele Zeit warten, bevor er beginnen konnte.

Vergleichung der Darstellungsweise in England — Frankreich — Deutschland.

Die Darstellung anderer Schauspiele war mir nicht so wichtig, als die des großen Nationaldichters. Eins seiner Lustspiele zu sehen, was mir lehrreich gewesen sein würde, da man noch immer „What you will" und „As you like it" gibt, gelang mir nicht, sowie ich auch die Julie der Miß O'Neal wegen einer Reise versäumte. Es ist gar kein Zweifel, daß diese so ganz geistigen Komödien auch schwerfällig dargestellt, und nur einzelne Theile halb verstanden und mit Anstrengung herausgehoben werden, sodaß hier gewiß noch weniger Zusammenspiel, als bei den Tragödien stattfindet. Denn wenn die Bewunderer des Dichters in ihren Erläuterungen schon in seinen ernsteren Schauspielen selten einen genügenden Mittelpunkt finden können, so lassen sie meist die Lustspiele geradezu stillschweigend fallen, und sprechen immer nur von diesem und jenem Charakter, von einigen Scenen u. dergl. Ich habe gefunden, daß die Darstellung der englischen Tragödie nicht so gar wesentlich von der französischen jetzt unterschieden ist, und daß sie sich gerade in den auffallendsten Mißverständnissen nähern. Im Grunde stehen wir in Deutschland auch auf demselben Punkte, und wenn dies ist, so muß man zugeben, daß die französische Schule und Manier die bessere

und größere sei, denn hier findet sich dasjenige reifer und oft vollendet, was die Deutschen und Engländer zum Theil erst schwankend und Vieles erprobend aufsuchen. Wir müssen aber nicht vergessen, daß die Engländer schon längst ein völlig ausgebildetes Theater besaßen, als die Franzosen noch kaum die ersten, ganz unbedeutenden Versuche in der Tragödie gemacht hatten, die auch erst viel später einen nationalen Charakter bei ihnen fand. So war auch das Spiel der englischen Tragiker völlig ausgebildet und selbstständig, als die übrigen Völker noch gar nichts Aehnliches aufzuweisen hatten. Dieses Theaterspiel war, wie wir aus den Nachrichten wissen und aus den Produktionen mit der größten Sicherheit schließen können, etwas so Vollendetes, daß die besten Talente der späteren Zeiten nur eine Annäherung an diese Kunst gewesen sein können. Eben so befriedigend muß das Zusammenspiel gewesen sein, weil sonst bei ihrem ersten Erscheinen jene großen Werke schon so hätten zusammenfallen müssen, wie sie jetzt wirklich zusammenfallen, oder sie hätten vielmehr gar nicht entstehen können. Dieses Spiel, das ich meine, war aber seiner Natur nach ein ganz verschiedenes von dem, was die Franzosen in ihren Tragödien brauchen können: wahr, einfach, von Laune und Ironie mehr oder minder gefärbt und durchdrungen, ganz das Gegentheil aller Deklamation und falschen Emphase, kein singender Vers, keine unnöthigen Pausen oder falschen Accente. Dieses rasche, lebendige, ganz naturgemäße Spiel, dieser richtige und einfache Vortrag, der gerade nur dadurch alle Nüancen zuläßt und möglich macht, trug und hob die Produktionen Shakspeare's und seiner Zeitgenossen; in dieser Art und Weise waren Burbadge und Allen groß, sowie späterhin Betterton, bis zu Garrick hinab. Darum ist es nicht zu verwundern, wenn mit jenem monotonen und auf-

blasenen Spiel und Ton, die sich der französischen Manier hern, mit dieser Uebertreibung, die nur aus Mangel an hantasie und Schöpferkraft herrühren, die Werke Shakeare's heut zu Tage oft nur wenig Eindruck machen. — owie bei uns Deutschen, soviel später freilich, durch khof ein eigenes Theater entstand, erwachte auch das Bewßtsein deutlich, daß jenes Spiel, welches die Franzosen r das richtige halten, für uns unnatürlich sei. Wir wandn uns auch von jenen Tragödien ab, die nur Convenienz s Muster stempeln konnte, da sie so wenig Kunst mit latur verbinden, daß sie vielmehr aller Natur gerade als Gegensatz gegenüber stehen. Diese Forderung der Deutschen die sie jetzt wieder mehr zu vergessen scheinen), daß die Poesie eine nationale sein müsse, ist das Wichtigste und Nothwendigste, wenn ein Volk sich wahrhaft zur Nation heben will. Bis dahin ist Alles, was sie erstreben kann, ur Künstelei und Flitter: findet sie das Wahre nicht, so eht es auch um die wirkliche Nationalexistenz nur mißlich us. Darum war Lessing's Kämpfen gegen das französische nwesen so edel, bis eigene Dichter, vor allen Goethe am nächtigsten und für immer, uns die Zunge lösten. Für die Bühnendarstellung gründete Schröder's universelles Talent ine ächte deutsche Schule, die keine andere sein konnte, als ene oben angedeutete alte englische. Dies feste Bestehen uf Wahrheit und Natur, diese Freude am großartigen Scherz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Conenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden läßt, dieses mit einem ernsten Streben zu iner ächten und tiefsinnigen Kunst, ist, in höchster Bedeung aufgefaßt, unsere wahre deutsche Natur. Und deshalb gnet sich uns, wie kein anderer Dichter, der unergründliche Shakspeare an. So oft hat man gesagt, um dies und

jenes Aengſtliche zu vermeiden, und die Wahrheit kenn
zu lernen, und der Manier zu entgehen, müſſe man Hil
bei den Engländern ſuchen. Ihre Autoren haben ebenfal
mannichfach geirrt, und oft dieſer und jener Blendung i
Zeit das Aechte und die Wahrheit preisgegeben; die wi
liche Hülfe dort iſt doch nur bei jenem einzigen Mächtig
zu finden, deſſen Schöpferſtrahl freilich noch, wenn auch
nur dämmernd, in ſeinen Landsleuten aufſchimmert.

Wir fanden durch Goethe die deutſche Art und Wei
in der Kunſt, ſo trefflich auch viele Geiſter vor ihm wa
und Schröder gab uns ein wirkliches deutſches Theat
Was ich ſo nenne, wird Jeder verſtehen, der dieſen groß
Künſtler, der Fleck oder Reinicke, Scholz und andere mahr
Talente jener Tage noch in ihren beſſeren Darſtellungen ge
ſehen hat. Zu der Vollendung eines deutſchen Schauſpieler
zu gelangen, iſt freilich unendlich ſchwerer, als ein groß
franzöſiſcher Tragödienſpieler zu werden: ſowie denn di
Aufgabe auch eine viel höhere iſt, ein Gedicht im Sin
Shakſpeare's oder Goethe's zu ſchreiben, als eine Tragöd
in einer manierirten Beſchränktheit. Mit Iffland kam zuer
jene Annäherung an die franzöſiſche Manier wieder. Un
wo ſtehen unſere Schauſpieler jetzt? Und unter den neuere
Dichtern, — wie wenige haben denn nur noch die Abſicht
deutſch zu dichten? Wer von ihnen verſteht denn no
noch die wahre Bedeutung dieſes Wortes?

Das englische Lustspiel.

Das gute Lustspiel wird von guten Schauspielern bei len Nationen ungefähr auf dieselbe Weise gespielt. Das erständniß der Natur dringt instinktmäßig leichter und mittelbarer in den Menschen ein, er kann sich durch die timmung der Laune und des Lachens der Wahrheit nicht erwehren, wie dort bei der Tragödie, von der die Meisten warten, daß sie etwas Fremdartiges und Vornehmes be- alten soll. Die Uebertreibung der Posse bei den Italienern, wie im Shakspeare die meisten seiner Lustspiele, stehen eilich außerhalb dieses Bezirks, und diese geht also obige emerkung nichts an.

Ich sah den „Westindier" von Cumberland in Drurylane. r wurde gut gespielt, ich habe ihn aber ehemals in erlin besser gesehen. Die Art, wie der irländische Major 'Flahnry, eine von Fleck's besten Rollen, dargestellt wurde, ar mir neu und auffallend. Diesen Dialekt nahm der hr beliebte Schauspieler Johnston ganz weich, so war auch in Spiel weichlich, komisch zart, in seiner Rede wurde fast ichts herausgehoben. Wir denken ihn uns mehr barsch nd polternd. — Aber dieser treffliche Spieler erlaubte sich usätze, die ihm ein kritischeres Publikum bei einem der esseren neuen Stücke nicht ungerügt sollte hingehen lassen. r ist nämlich ein beliebter Sänger, und hatte einige soge- annte Lieblingsgesänge (favourite songs) eingelegt. So m Streit mit der alten Dame sang er plötzlich ein solches Ding von vielen Strophen her, eine Invective gegen die Weiber, von der ich, des Dialektes und des schnellen

Gesangs wegen, das Wenigste verstand. Denn wenn der Engländer schon eilig und unverständlich spricht, so sind diese favourite songs doch noch viel schneller zwischen den Zähnen hervorgeworfen. Oft klappern sie wirklich, wie wenn Erbsen durch eine Röhre geschüttet würden. — In dieser Hinsicht ist die Barbarei hier auf das Höchste gestiegen.

Zum Benefiz der Miß Alsop wurde in Drurylane „A Trip to Scarborough, the Devil to pay", und „The Wedding-Day" gegeben. Drei lange Stücke, von denen die beiden ersten bei uns allein schon einen Abend füllen würden, sowie man nach dem Westindier noch den „Doktor und Apotheker" und Patrick's „Return" spielte.

„A Trip to Scarborough" ist ein altes Lustspiel von Vanbrugh, das schon 1696 unter dem Titel „The Relapse" mit dem größten Beifall aufgeführt wurde. Es war im unsittlichen und liederlichen Sinn jener Tage geschrieben, aber mit vielem Witz; der berühmte Sheridan hat es umgearbeitet, soviel vom Original stehen lassend, als möglich war, und so wird es noch oft als ein beliebtes Lustspiel unter obigem Titel gegeben.

Ich habe auch durch diese Vorstellung keinen vortheilhaften Begriff von der neueren Komödie in London bekommen, denn ich vermißte sowol Leichtigkeit als Bestimmtheit. Es wäre mir sehr erfreulich gewesen, ein Lustspiel wie Sheridan's „School for Scandal" zu sehen, denn eine solche Komödie kann, wenn sie gespielt wird, nur gut gespielt werden, weil sie ohne vortreffliche Darstellung unerträglich wird.

Miß Alsop gab mit vielem Humor das ungezogene

ndmädchen, man könnte sagen, mit zu vielem, denn sie ahm sich zu grelle Züge nicht übel und erlaubte sich spaßafte Zusätze, die in Deutschland kein Publikum dulden ürde. In dem Auftritte, in welchem der wirkliche Lord, n der bäurische Vater für einen Schelm hält, gebunden ird, erscheint sie mit einem langen Butterbrot, von welhem sie mit Begierde ißt, und es aus Hohn dem Lord ann an den Mund führt, daß er ebenfalls speisen soll.

Die tolle Oper „The Devil to pay" ist unser von Weisse earbeitetes „Die verwandelten Weiber". Der Schuhflicker ar vortrefflich, nur Alles greller, als wir es gewohnt sind. Als die gnädige Frau ihre Leute beim Feste überraschte, ar sie nicht damit zufrieden, einmal mit der Reitgerte dawischen zu schlagen, sondern sie trieb die ganze Gesellschaft mehrmals über die Bühne, und die schallenden Peitschenhiebe waren nicht blos angedeutet. Als sie nachher zur Strafe in des Schuster's Frau verwandelt ist und herzlich weint, zieht sie ein blaues, wirklich widriges Schnupftuch hervor, das in der Tasche der Schusterin steckt, und wirft es, als sie die Thränen damit trocknen will, mit dem größten Abscheu von sich. — Alles Späße, die keine Späße sind und einen gebildeteren Sinn anwidern.

In Coventgarden sah ich als Nachspiel ein ächtes Volksstück von Foote, den „Maire von Garrat". Es ward launig und im Ganzen sehr befriedigend dargestellt.

Ein Benefiz des Herren Knight und Wallock zog mich nach Drurylane. Letzterer, noch ein junger Mann, gab eine Nachahmung der bekannten Schauspieler in London, in ver-

schiedenen Scenen aus Shakspeare's Schauspielen. Da ich mit der Manier derer, die nachgeahmt wurden, nicht vertraut war, so konnte ich an diesem Scherze nur wenig Vergnügen finden. Zugleich war aber ein großes Stück „Rugantico", welches in Venedig spielte. Ich versprach mir von dem Titel etwas Neues, wol gar Romantisches, und war nicht wenig erstaunt, als ich unsern veralteten und vergessenen Abällino sogleich in den ersten Scenen wieder erkannte, der hier noch in voller Kraft herrschte. Und wahrlich, viel kräftiger, robuster, oder wie soll ich es ausdrücken, wurde er hier gespielt, als nur je in Deutschland. Daß er in seinem Räuberanzuge, mit Pistolen und Harnisch, sich auf die Sesselleh̃ne neben den Dogen setzte, diesem auf die Schulter schlug u. dgl., war nur das Wenigste.

Gewisse Geschmacklosigkeiten müssen, wie Krankheiten, austoben. Auch in England wird dies Stück binnen kurzem ganz vergessen sein, sowie es Viele schon jetzt nicht kennen. Darum sollten schlechte Autoren der Kritik gegenüber nicht auf den Beifall des sogenannten Publikums pochen.

Als das Haymarkettheater geöffnet wurde, habe ich es öfter mit großem Vergnügen besucht, denn es ist eine behagliche Empfindung, nach den ungeheueren Sälen in Coventgarden und Drurylane sich wieder in einem Raume zu befinden, in welchem, genau genommen, unser Schauspiel nur möglich ist. Auf dieser kleineren Bühne tritt Alles wieder in sein richtiges Verhältniß, man hört und sieht, und der Zuschauer fühlt sich wieder eins mit dem Theater. Da fast Niemand in den großen Sälen Alles sieht und hört, so fühlt sich Jeder unbehaglich.

Dies Theater gibt meist nur kleinere Opern und Lust-

iele. Die Darstellung mancher Kleinigkeiten war vor-efflich, präcis, ungezwungen und leicht, ohne oberflächlich a sein. Indeß sah ich auch hier einige der neueren Lust-iele, die allzuwenig Bedeutung hatten.

Das sonderbare Lustspiel, oder die Farce Sheridan's The Critic", wurde zu meiner Verwunderung auch jetzt och aufgeführt. Dies Stück hat gar keinen Inhalt und t eine unglückliche Parodie des Theaters selbst; denn die Satire über die Mängel und Albernheiten tragischer Dichter raf schon damals nicht, wie viel weniger jetzt. Es wurde 779 zuerst aufgeführt, und erhielt damals einen übertrie-enen Beifall dadurch, daß Sheridan seinen Gegner Cum-erland unter der Figur des Fretful Plagiary sehr kenntlich uffführte. Diese Privatsatire, die auch nicht sehr fein und itzig ist, füllt den ersten Akt. Diese Rolle des gemiß-andelten Poeten wurde meisterhaft dargestellt. Ich weiß nicht, ob der Schauspieler auch Cumberland's Persönlichkeit achahmte. Alles ging leicht und griff ineinander, aber über die folgenden beiden Akte, wo Alles so übertrieben und das Salz nur dünn gestreut ist, konnte ich mit dem besten Willen nicht lachen.

In einem kleineren Theater wurde Don Juan mit einer elenden Musik gespielt, die Neuheit aber war, daß die Bild-säule auf einem wirklichen Pferde in das Zimmer zum Gastmahl eintritt. Zugleich wurde eine neue Bearbeitung des Deserteurs melodramatisch gegeben. Ein stummer Mo-nolog der Geliebten, der, von Musik begleitet, aus Ohn-machten, Krämpfen, Niederstürzen, Aufstehen und wieder Hinfallen bestand, nahm mit seiner großen tragischen Feier-lichkeit eine lange Zeit ein. Möchte diese Abgeschmacktheit

dieſer Pantomimen und Melodramen ſich ganz auf die Winkeltheater zurückziehen! Ob dieſe ganz verwerfliche Manier von Stümpern oder Virtuoſen ausgeübt wird, kommt im Grunde auf Eins heraus.

In Southwark iſt ein Theater für Seiltänzer und Pferdekünſte. Dazu werden Stücke und Pantomimen gegeben. Das Höchſte, was die Geſchicklichkeit des Menſchen und des Thieres erreichen kann, wird hier ſichtbar. Ich ſah das ſtählerne Schloß, in welchem Schauſpiel endlich, unter fortwährendem Schießen und Feuerwerk aller Art, ein Ritter mit ſeinem Gefolge zu Pferde die Burg ſtürmt, und die Roſſe die ſteilen Wälle hinanſprengen. Eben ſo vertheidigen ſie ſich oben. Ich habe bis dahin dieſe Windungen der Thiere, ihr Hinſtürzen, Springen, und Alles, was ich hier ſah, für unmöglich gehalten. Wohl der Stadt, die dazu eine eigene Bühne hat, und alſo nicht Alles auf das ſogenannte Nationaltheater nehmen darf. Das Leere und Abgeſchmackte wird um Vieles gemildert, wenn es ſich in einer ihm eigenthümlichen Bahn bewegt, und weder die Erwartung getäuſcht wird, noch das Widerſinnige ſich die Miene der Kunſt und Bildung gibt.

Bemerkungen

über

einige Schauspiele und deren Darstellung

auf

der berliner Hofbühne.

Geschrieben im Jahre 1851.

„Antigone", von Sophokles.

Schon im Herbst 1841 (am 28. October) wurde die „Antigone" von Sophokles nach der Donner'schen Uebersetzung im Neuen Palais in Potsdam auf Allerhöchsten Befehl aufgeführt. Ich hätte lieber die Uebertragung meines Freundes Solger dargestellt, wenn mir nicht alle meine Freunde von diesem Versuch abgerathen hätten, weil sie glaubten, die Schauspieler würden die Sprache Solger's nicht begreifen und nur mit Schwierigkeit sprechen können.

Die Vorstellung gelang im Ganzen und fand allgemeinen Beifall. Man hat die Tragödie auch später, neu übersetzt, in Paris mit großer Wirkung gegeben. In Berlin ist die Darstellung immer reichlich besucht worden und hat jedes Mal lauten Beifall eingeerntet. Im Ganzen war das Spiel der Schauspieler zu loben; es fielen keine auffallenden Fehler vor, und das Ganze, von einer vortrefflichen Musik im Chorgesang erhoben, verklärte sich zu einer glänzenden Erscheinung.

Man hat so oft gesagt, und nach meiner Meinung mit Unrecht, daß die griechischen Dichter jedes Mal vor dem Schlusse eine epische Erzählung oder mündlichen Bericht mit der Katastrophe verbunden hätten. Das wahre Epos

will nur die Darstellung einer entfernten Geschichte mit Ruhe und überzeugender Kraft wiedergeben. In den Tragödien der Griechen ist aber der Bote, oder wer sonst die Erzählung des Unglücks und der großartigen Entwicklung vorträgt, jedesmal ein Augenzeuge der Begebenheit gewesen; die Farben sind dann viel lebhafter, der Ausdruck kräftiger und überzeugender, der Redende von dem tragischen Schicksale tief durchdrungen und bewegt, sodaß dieser Theil der griechischen Tragödie keine Aehnlichkeit mit dem epischen Gesange hat, sondern das eben Erwähnte als ein Gegenwärtiges erschreckt und aufgereizt mit aller Kraft und unmittelbarer Ueberzeugung vorträgt.

Dieser Theil der Tragödie wurde auch zu schwach vorgetragen.

Mendelssohn's vortreffliche Musik hat allenthalben, besonders bei Kennern einen unbedingten Beifall erhalten. Einem Laien, wie ich es bin, war es störend, daß der Chorgesang sich als einzelnen, für sich bestehenden Theil absonderte, da ich glaube, daß die Harmonie des Ganzen die wesentliche Aufgabe des Kunstwerks ist, daß aber die zu reiche Instrumentirung den Gesang unverständlich macht und sich zu sehr von der Tragödie absondert.

Am auffallendsten war es mir, daß das ganze uns schon so alte Kunstwerk verständlich und uns durch die Darstellung so nahe gebracht wurde. Die Kluft, welche wir von Jugend auf zwischen diesen alten Werken und den neueren annehmen, erschien mir jetzt als ein Vorurtheil. Die ächte Poesie ist zu allen Zeiten verständlich und erschüttert und befriedigt das edlere Gemüth. Man konnte in dieser Darstellung das ganze Werk für ein gelungenes der neuern Zeit halten, und wo aus der alten Welt in einem Kunstprodukt etwas stört und die Phantasie weniger

beſchäftigt, ſind es immer mehr oder minder unbekannte Räthſel jener Zeitabſchnitte, die freilich eine philologiſche Erklärung nothwendig machen.

Für die große und aufgeregte Theilnahme wurde dies merkwürdige Schauſpiel in Berlin zu ſelten gegeben, da das ganze Theater bei jeder Aufführung gedrängt angefüllt war. So iſt dieſer gelungene Verſuch als ein Fortſchritt unſerer Bühnenkunſt anzuſehen, als eine neue Erfindung. Nur muß freilich das Orcheſter und die ganze Einrichtung der Scenerie der alten Gewohnheit ſo viel wie möglich entſprechen.

Die „Antigone" beſchließt als drittes Schauſpiel nach dem „Oedipus auf Colonos" und dem „Oedipus tyrannos" dieſe wundervolle Reihe der größten Schauſpiele des Alterthums, und wir können uns Glück wünſchen, in einem Zeitalter zu leben, wo dieſe ſcheinbar fern liegende Poeſie wieder verſtändlich und intereſſant geworden iſt.

„Medea", von Euripides.

Es wurde verſucht, die „Medea" des Euripides auf dem Theater darzuſtellen (am 7. Auguſt 1843); die Muſik dazu war von Herrn Taubert componirt. Der ungefällige Charakter der Medea iſt für unſere prüde Zeit, wo man in der Regel eine falſche unmoraliſche Sittlichkeit erwartet, zu herbe und auffallend, worüber der große Eindruck des Werkes zum Theil verloren ging; beſonders, da Jaſon ſich ſo ungefällig und ſchroff zeigte, daß hier eine falſch angewendete Künſtlichkeit den Gang der erhabenen Begebenheit

nur stören konnte. Es war mir aufgefallen, daß durch diesen Vortrag die letzte Rede des Jason, sein Zuboden-stürzen, falsche Deklamation u. s. w. den Ausgang des Werkes zu ermüdend und monoton machte; ich verlangte daher, daß die letzte Rede des Jason etwa um 10 Verse abgekürzt werden sollte. Der Schauspieler aber bestand auf der wörtlichen Wiederholung, wodurch er nach seiner Behauptung Alles nur motiviren konnte und in ein deutliches Licht setzen, was abgekürzt nur seiner Kunst schaden könne. Diesen überwiegenden Gründen mußte nachgegeben werden. In der Scene, in welcher Medea den Jason beredet, sie noch am fremden Hofe und bei seiner zweiten Vermählung zu dulden, muß mit aller jugendlichen Liebenswürdigkeit, mit allen beredten Verführungskünsten vorgetragen werden. Auch dieses wurde verfehlt.

Wenn Schlegel den Euripides in seinen Vorlesungen und sonst so geringe stellt, ist ihm das Verständniß dieses mächtigen Dichters gänzlich verschwunden. Er steht unserer Zeit näher als Sophokles und Aeschylus und hat eine wundersame Aehnlichkeit mit unserm großen Shakspeare. In seiner Zeit war die Rhetorik mehr ausgebildet, und er folgte dem Zeitgeiste in dieser Richtung manchmal zu sehr; aber die großen Werke der „Alceste", „Iphigenia in Aulis", der „Bacchanten" lassen sich nicht verkennen. Ebenso diese Medea, in welcher der Untergang Creon's und seiner Tochter auf so große und furchtbare Art dargestellt ist, wie es kaum ein zweites Beispiel in der dramatischen Poesie geben möchte. Der Versuch, es aufzuführen ist auch seitdem unterblieben, was ich immer beklagt habe.

„Der Sommernachtstraum", von Shakspeare.

Am 14. October 1843 wurde ein Versuch gemacht, die „Sommernacht" von Shakespeare auf eine neue Weise darzustellen. Man hatte das alte Theater des großen Dichters gewissermaßen nachgeahmt, durch Erhöhung, einen treppenartigen Aufgang zur oberen Bühne, und das Gedicht selbst wurde in drei Akten oder Abtheilungen, wie man jetzt zu sagen beliebt, gegeben. Es wurde nur einmal verwandelt, die Wohnung der bürgerlichen Theaterdilettanten darstellend. Mendelssohn, der geniale Componist der berühmten Musik war von Berlin abwesend, und hatte nach dem gedruckten Exemplar 5 Akte hergebrachter Weise angenommen und die eintretenden Personen durch charakteristische Intraden vorbereitet. Dies seltsame, höchst poetische Schauspiel fand allgemeinen Beifall, wurde sehr oft unter großem Zulauf gegeben, und man ergötzte sich an dieser wundersamen Darstellung allgemein. Es bewährte sich, daß diese neue Einrichtung des Theaters für die Werke Shakspeare's sehr geeignet sei, und der Berichterstatter nahm sich fest vor, im Allerhöchsten Auftrag mehrere Schauspiele des großen Dichters so einzurichten, obgleich man seine Absicht nicht ganz verstanden hatte, was sich in neueren Versuchen wol noch verbessern ließe. Krankheit aber hielt wiederum diese Einrichtungen und Aufführungen zurück, sowie auch der Tod Mendelssohn's neue Schwierigkeiten erregte.

Im Ganzen konnte man mit der Darstellung zufrieden sein, weil das Wichtigste gelang; nur schien mir der Schlafgesang, in welchem Titania eingewiegt wird, durch zwei

starke Diskantstimmen von erwachsenen Personen mißverstanden. Denn dieser Gesang hätte eher dazu dienen können, die Schläferin aufzuwecken, als einzuwiegen. Aber vielleicht fand der Musiker keine fähigen Kinderstimmen, die das nach und nach verhallende Lied poetisch ausführen konnten.

Der größte Uebelstand aber war die verfehlte Rolle des Puck. Weil unter den jungen und unerwachsenen Männern sich kein vorragendes Talent entdecken ließ, hatte man eine sehr beliebte Schauspielerin, die besonders in koketten, witzigen Rollen sich auszeichnete, zur Darstellung dieses dienenden Koboldes gewählt. Diese Künstlerin war aber durchaus nicht muthwillig, schalkhaft und komisch, sondern sie suchte durch Empfindsamkeit die Gemüther der Zuschauer zu bewegen; auch hatte sie eine Tracht angelegt, welche die Anzüge des Königs und der Königin überstrahlte, machte aber Aufsehen, und fand Beifall durch die halbe Entkleidung. Und so war durch diese ganz falsche Darstellung wol der Sinn und die Bedeutung des Stückes untergegangen, und das Schlimmste war, daß eine Nachfolgerin ungefähr in diesem Sinne spielen mußte, da das Publikum sich an diese zu poetische Figur gewöhnt hatte. Die Figur des Zettel in seiner Verwandlung war nicht anstößig; dem Lysander hätte man in seiner Gemüthsveränderung etwas mehr Rohheit und Heftigkeit wünschen können. Das zu schmale Theater gewährte zu wenigen Umfang, um die letzten Gruppen in der Aufführung von Pyramus und Thisbe gehörig ordnen zu können. So war denn ein Werk des großen Dichters neu errungen worden, welches selbst von den Engländern vernachlässigt ist und nur selten und mit bedeutenden Abänderungen gegeben wird.

„Der gestiefelte Kater", von L. Tieck.

Es wurde in Berlin (am 20. April 1844) nicht auf mein Gesuch, sondern auf hohen und höchsten Befehl, „Der gestiefelte Kater" aufgeführt. Dieser Scherz ist noch aus meiner Jugend, und es war auf gewisse Weise das erste Beispiel einer solchen komischen Posse, machte im Jahre 1798 sehr viel Glück und erregte damals so viel Aufsehen, daß der Spaß sechs Auflagen erlebte, die sich schnell vergriffen.

Der Scherz hat auch in späteren Zeiten Beifall gefunden, weil er so harmlos und ohne Bitterkeit geschrieben wurde; nur Ein Gelehrter (Böttticher) hatte vielleicht Ursache, sich zu beklagen, weil seine Anmaßung, über Theater und Schauspieler zu sprechen, von welchen Gegenständen er nichts verstand, etwas kräftig gezeichnet war. Sein unbedeutendes Buch über Iffland's Talent ist jetzt wol vergessen.

Die Darstellung in Berlin war zu loben; nur das Gespenst, der Popanz, erschien in zu gewöhnlicher, menschlicher Gestalt, da er doch äußerlich etwas Abschreckendes und Furchtbares haben soll. Das anschauende Publikum zeigte sich so, wie es mehr oder minder immer ist, und wie es in der Posse geschildert worden. Als der Vorhang zuletzt fiel, und der Epilog gesprochen werden sollte, entfernten sich fast Alle, und versäumten den nothwendigen Schluß in der Meinung, es sei nun Alles abgethan.

Manche Freunde des Theaters empfanden es übel, daß einige Stellen aus Schiller parodisch aufgeführt wurden. Schiller wird mit allen seinen Schwächen ein großer Dich-

ter und sehr merkwürdiges Talent für alle Zeit bleiben; aber es heißt keinen Scherz verstehen, wenn man dergleichen gut gemeinte Späße übel empfindet und voraussetzt, daß der Scherzende den Dichter habe beleidigen wollen. Einige excentrische Royalisten sprachen die Meinung aus, man habe durch diesen einfachen Scherz das Königthum erniedrigen wollen. Ich behaupte, daß die Macht des Königs die natürlichste, begründetste und wohlthätigste von allen politischen Einrichtungen ist. Dem Poeten ist nun vollends die Erscheinung eines Königs groß und bedeutend; er wird, seinen poetischen Standpunkt völlig einbüßen, wenn ihm diese natürlichste Würde und Hoheit nicht mehr mit Glanz entgegentreten sollte. Die Republik ist der Prosaismus, und wenn sie auch große Erscheinungen bietet, wie es im Alterthum der Fall war, so kann sie sich poetisch nicht mit dem Königthum messen. Und da, wie schon gesagt, der poetische Scherz aus ganz harmloser Gemüthsstimmung hervorging, so irrten diese Verehrer eines Königs nur darin, daß sie das komische Gegenbild eines wahren Königs nicht anerkennen wollten, was sich der Phantasie von selber aufdrängt. So hat der jüngere Crebillon und manche Franzosen, Wieland bei uns Deutschen, die Schachs und Sultane komisch abgefärbt, wie sich das Unzusammenhängende, Anmaßende, Inhaltlose von selber zeichnet. Kurz, der Erfolg dieses Scherzes war so, daß der Autor damit zufrieden sein konnte.

„Oedipus in Colonos", von Sophokles.

Es wurde im königlichen großen Schlosse in Potsdam (am 1. November 1845) „Oedipus in Colonos" aufgeführt mit Musik von Felix Mendelssohn. Der mehr ruhige Gang des Stückes schien sich nicht so allgemeinen Beifalls, wie die „Antigone" zu erfreuen; es wurde auch von den Schauspielern minder gut, wie jenes Gedicht, vorgetragen. Hier ist die Erzählung von der Weissagung des Oedipus, seinem Verschwinden auf eine visionähnliche Weise geschildert, und hier muß die Rede ganz anders, wie bei anderen tragischen Ereigniſſen gesprochen werden. Das Stück wurde auch nachher in Berlin gegeben, und wurde auch mit geringerem Enthusiasmus als „Antigone" aufgenommen. Es ist freilich zu beklagen, daß in unserer Zeit, wo die Schauspielkunst so sehr gesunken ist, kein Organ, kein Talent sich findet, um uns diese und ähnliche Wunderwerke deutlich vor die Augen zu führen. So wurde der prophetische Sinn dieses Kunstwerks nur schwach und ungenügend ausgedrückt. Es ist seitdem nur selten aufgeführt worden, was auch zu beklagen ist, da sich das Publikum an dergleichen große Erscheinungen erst gewöhnen muß, um sie würdigen zu können.

„Der Blaubart", von L. Tieck.

Ohne mein Gesuch und Anregen wurde hier (am 1. Februar 1846) der „Blaubart" auf dem Theater gegeben.

Ich hatte mich in Proben bemüht, den Schauspielern A
deutungen über die Art der Darstellung zu geben. V
Jahren schon hatten Wolff und Ludwig Devrient die A
führung betrieben, doch wurden die eifrigen Vorsätze, i
weiß nicht wodurch, gestört und gehemmt. Mein Freu
Immermann brachte nach Jahren in Düsseldorf die Auffü
rung mit großer Anstrengung zur Wirklichkeit, und d
Stück wurde mehrmals mit Beifall aufgeführt. Der B
richt von der hiesigen Darstellung in Berlin muß freili
etwas anders ausfallen, da Wolff und Devrient nicht me
lebten, und viele Mißgriffe sich bemerklich machten. D
Blaubart selbst wurde von einem beliebten Schauspieler g
geben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt,
daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten kön-
nen. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am
meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank
zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich
im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft
ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller
des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen
stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle
Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der
Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man
ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes
Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischen-
accorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß
die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte,
durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen
konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räth-
sel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Bei-
fall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich
nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus

zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels hervorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

„Columbus", von Werder (erster Theil).

Es wurde nach geraumer Zeit einmal wieder dem Publikum ein ächt poetisches Werk vorgeführt, welches dieses auch mit vielem Beifall erkannte. Der „Columbus" nämlich meines Freundes, des Professor Werder; am 20. Decbr. 1847. Schwerlich kann eine Weltbegebenheit, der Entdeckung Amerikas ähnlich, in den Registern der Geschichte aufgefunden werden, und wie unterrichtend für den verständigen und reifen Geist des Hörers, wenn ein begabter

Mann, vollkommen ausgestattet mit Kenntnissen und poetischem Genie, ein solches Thema abhandelt und in diesem das ganze reiche Leben angedeutet und sichtbar niedergelegt hat. Selten nur ist ein so merkwürdiger Mann wie Columbus aufgetreten: dieser feste, unerschütterliche Charakter, voll hoher Ehrbegierde, allem Unglück trotzend, und wieder demüthig seinem Schicksal sich fügend, ist eine nicht oft erscheinende Geisteskraft, und auf diese Weise vorgetragen ein sehr lehrreiches und einziges Gedicht.

Schon Lope de Vega hatte diesen Gegenstand sehr breit aber schwach behandelt. Vor den Augen der Phantasie ist diese unermüdliche Meerfahrt, der Stolz und das sichere Benehmen des Columbus beim ersten Anblick kein dramatischer Gegenstand; wenn es aber der Dichter, wie hier geschehen ist, versteht, die große Weltbegebenheit in eine wirkliche Handlung zu verwandeln, so hat er den Sieg über die scheinbare Unmöglichkeit mit Kraft errungen. Es ist zu hoffen, daß er im zweiten Theile dieses Gedichtes den Charakter des Entdeckers in seinem mühseligen und drangvollen Leben auch als ein großes Thema der Geisteskraft und großer Schicksale deutlich darstellen werde. Eine Nation darf sich Glück wünschen, dergleichen Werke zu besitzen und sich ihrer zu erfreuen.

„Hippolytus", von Euripides.

Die Aufführung des „Hippolytus" („Phaedra") am 28. April 1851, fand nur getheilten Beifall. Es wurde nach der vortrefflichen Uebersetzung meines Freundes, des Herrn

Direktors Fritze, gegeben. Dies Schauspiel ist eins der großartigsten des Euripides; die Zeichnung des jungfräulichen Hippolytus mit seinem Enthusiasmus für Diana, die Göttin der Jagd, ist außerordentlich poetisch. Dieser Charakter hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem des Achilles in der „Iphigenia in Aulis. Theseus und sein Zorn über den Jüngling, seine Verfluchung desselben ist großartig, und die Aufopferung Hippolyt's ist ein Meisterstück in der dramatischen Darstellung. Der Bericht des Boten über die zerstörte Fahrt und Flucht des Jünglings ist von Racine nachgeahmt. Ich konnte meiner Krankheit wegen bei der Aufführung des Schauspiels nicht zugegen sein; es that mir aber leid, daß das große merkwürdige Gedicht nicht öfter dargestellt wurde, wodurch es vielleicht mehr Beifall und Verständniß gefunden hätte.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

B